Please
handle this volume
with care.

The University of Connecticut
Libraries, Storrs

3 9153 00910533 1

THIS VOLUME
DOES NOT
CIRCULATE

RESERVED
FOR
REFERENCE
READING.

NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY

Reference Book
NOT TO BE TAKEN FROM
MUSIC LIBRARY

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY OF CONNECTICUT
STORRS, CONNECTICUT

Reference Book
NOT TO BE TAKEN FROM
MUSIC LIBRARY

ENCYCLOPÉDIE

DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUE — ESTHÉTIQUE — PÉDAGOGIE

ENCYCLOPÉDIE
DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

Fondateur :
Albert LAVIGNAC
Professeur au Conservatoire
Membre du Conseil supérieur d'Enseignement.

Directeur :
Lionel de la Laurencie
Ancien Président
de la Société française de Musicologie.

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUE — ESTHÉTIQUE — PÉDAGOGIE

★ ★

PHYSIOLOGIE VOCALE ET AUDITIVE

TECHNIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE

RESERVED
FOR
REFERENCE
READING.

NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

MUSIC
Ref.
ML
100
E5
v.7

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by Librairie Delagrave, 1925.

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX

SES APPLICATIONS

Par le Docteur Jules GLOVER

MÉDECIN DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE PARIS

Et le Docteur Henri GLOVER

MÉMOIRE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES SCIENCES ET PAR L'ACADEMIE DE MÉDECINE

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION A L'ÉTUDE PHYSIOLOGIQUE DES ORGANES DE LA VOIX, APPLIQUÉE A L'ART DE LA PAROLE ET DU CHANT.

1° Considérations générales.

Il est nécessaire qu'un laryngologiste, dont carrière s'oriente vers l'étude de la physiologie vocale et de la phonétique expérimentale appliquées, réelle spécialisation dans la spécialité, soit aussi familiarisé que possible avec toutes les questions concernant l'enseignement de la parole et du chant. Et nous pouvons certifier que le médecin du Conservatoire[1], muni des notions premières de cette variété d'enseignement, devient un excellent conseiller, dont l'expérience s'améliore chaque jour, en vue de tout ce qui a trait aux avis à donner pour le contrôle physiologique du travail vocal dans l'enseignement du chant, de la déclamation et pour la technique pratique de la parole.

Mais nous croyons qu'il serait plutôt déconcertant de voir le médecin se substituer ici presque entièrement au professeur de chant; et ce serait, bien entendu, pour un médecin se substituer au professeur, que faire de l'enseignement technique du chant et non pas uniquement de la physiologie appliquée au chant et à la déclamation.

Le rôle du médecin dans cette variété d'enseignement est tout naturellement et simplement celui de vulgarisateur des phénomènes les plus abordables et les plus tangibles de la physiologie appliquée à la culture de la voix. Et nous estimons, en somme, que, tout enseignement moderne donné à un professionnel futur de la carrière artistique devant être avant tout concret et essentiellement pratique, il y a lieu, pour cette vulgarisation de la physiologie de la voix, de sortir le moins possible de l'*éducation des sens*, et de leur suppléance réciproque. Nous nous expliquons plus loin en détail sur ce sujet.

Il est presque inutile de dire que la physiologie, ou une partie minime de celle-ci, ne peut s'apprendre sans une connaissance assez étendue de l'anatomie. Et l'anatomie des manuels spéciaux de chant, dans lesquels pourraient seulement s'instruire les futurs professionnels de l'art lyrique et dramatique, est bien insuffisante pour aborder, avec quelques chances d'y être préparé, l'analyse de la fonction physiologique vocale.

Autrefois l'esprit des élèves, en général, n'était pas encore préparé à l'enseignement de la physiologie. Ceux-ci se refusaient à comprendre ce dont ils ne saisissaient pas l'utilité.

Il n'en est plus ainsi actuellement. Beaucoup de jeunes gens et de jeunes filles, dès le début de leurs études vocales, prennent soin de s'intéresser à la physiologie vocale, de se prêter à un classement physiologique vocal *sur le timbre*, suivant le procédé des buées de la voix, procédé indiqué plus loin et basé sur le fonctionnement vocal du voile du palais. Ces élèves, ainsi particulièrement bien orientés dès le début, et quoique ne disposant que de moyens vocaux ordinairement dépourvus des qualités dites de métier qui semblent fixer surtout l'attention des professionnels, deviennent infiniment remarquables. Au Conservatoire, les professeurs et les élèves entendent constamment parler de physiologie vocale dans l'étude de leur art. Ils tendent à suivre avec attention les démonstrations et les recherches faites. Il semble bien naturel, en effet, de connaître la fonction vocale, avant de la cultiver méthodiquement et physiologiquement; mais on comprendra que les explications doivent être ici fournies en empruntant le moins directement possible aux données purement scientifiques et en utilisant par exemple le dessin comme procédé démonstratif et d'autres moyens aussi simples.

C'est ainsi qu'en ce qui concerne le Conservatoire, il importe d'autre part de se souvenir que, pour les leçons de physiologie vocale données à côté de l'enseignement du chant, ce sera toujours le savoir-faire apporté dans la façon de procéder qui permettra d'aboutir à un résultat utile.

Quand MAREY[2] fit ses belles recherches physiologiques de chronophotographie sur la marche de l'homme, à la station physiologique du Bois de Boulogne, les résultats de ces recherches ont directe-

1. Le docteur JULES GLOVER a été médecin du Conservatoire pendant vingt-deux ans.

2. Physiologiste français, le célèbre inventeur de la chronophotographie du mouvement devenue la cinématographie.

ment intéressé l'école militaire de Joinville, et les instructeurs en ont fait leur profit pour l'armée. Voilà la simple application pratique d'une question de culture physiologique mise scientifiquement au point. Pour chacune des cultures physiologiques qu'il va s'agir de rectifier d'après des données scientifiques, chacun peut rester à sa place tout en demeurant utile dans la limite de ses moyens, de ses droits.

Sans pour cela nier aucunement l'utilité de notions scientifiques bien présentées de façon appropriée à la situation, nous verrons que, dans une école d'art comme le Conservatoire, ce sont encore *les moyens de contrôle scientifique* simples, pratiques et indiscutables, qu'il vaudra mieux mettre périodiquement sous les yeux des élèves et des professeurs, au cours des études, pour être réellement utile, et cela en n'exigeant d'eux que des connaissances anatomiques et physiologiques tout à fait restreintes, et en évitant de les éloigner de leurs seules études techniques de l'art du chant et de la déclamation.

Raisonnons encore sur ce sujet important : On peut dire qu'à l'école des Beaux-Arts florissait l'enseignement de l'anatomie artistique, autrefois fait par le professeur Mathias Duval, et auquel M. Paul Richer a magistralement donné plus d'éclat encore et plus d'utilité. Mais l'enseignement d'anatomie artistique donné à l'école des Beaux-Arts comporte uniquement l'anatomie plastique raisonnée, l'anatomie expressive avec la description et l'analyse complète de la ligne, tant au point de vue de l'attitude respective d'un membre, par exemple, qu'au point de vue des attitudes compensatrices du reste du corps tout entier, pour traduire une expression artistique.

Il ne s'agit donc là, et nous insistons sur ce point, de la part des professeurs, que de chercher à éduquer chez le futur artiste le sens de la vue. Il n'est pas besoin, pour cette science de la forme humaine au repos et dans les principaux mouvements, de connaissances bien développées d'anatomie *interne*, ni de physiologie. L'élève peintre ou statuaire n'aura que peu de difficulté à s'intéresser à l'anatomie artistique *externe*, facile à comprendre.

Il y a, en quelque sorte, une analogie seulement entre l'enseignement d'anatomie artistique existant à l'école des Beaux-Arts et celui d'anatomo-physiologie que doit donner le médecin du Conservatoire; il ne peut cependant être fait entre les deux de comparaison profonde. Dans le premier cas, il s'agit, nous le répétons, d'anatomie plastique de la ligne, qui s'apprend en regardant simplement le modèle, en l'observant avec soin, et dans le deuxième cas, c'est toute une étude complète d'anatomo-physiologie artistique externe et interne appliquée à la voix, qui va nécessiter des connaissances plus complexes, rarement compatibles avec l'art dramatique et lyrique.

D'une part, la tâche de celui qui enseigne est difficile. D'autre part, l'élève artiste lyrique est en général mal préparé à un enseignement complexe d'anatomie artistique interne, si cet enseignement n'est pas adroitement simplifié et adapté à des conditions pédagogiques spéciales. C'est encore, nous le répétons, par le dessin et les planches murales conçues et exécutées d'une façon spéciale et simple par le professeur de physiologie vocale que les démonstrations seront le mieux mises à la portée des élèves.

Il y a, pour que le langage tenu aux élèves devienne possible, une continuelle traduction anamoto-physiologique des phénomènes vocaux, qu'ils comprendront seulement et simplement par le dessin, en dépit de toutes autres explications complexes.

Il faut avoir devant l'élève, avec l'idée particulièrement précise, le mot juste, autant qu'il est possible, la *preuve* tangible, visuelle, auditive, matérielle de l'explication donnée. Nous avons garni les murs du laboratoire que nous avons créé au Conservatoire, de planches murales exécutées par nous d'après nature et sur lesquelles nous appuyons chaque démonstration. C'est ici encore que les radiographies instantanées des organes en mouvement nous ont très utilement servi, surtout pour la respiration vocale. Elles nécessitent peu d'explications anatomiques et sont, par leur caractère topographique, infiniment démonstratives pour ce genre d'enseignement. Nous n'en dirons pas autant des tracés graphiques que l'élève comprend mal, puisqu'il ignore en général les régions de fermeture et de localisation dans les formations verbales, connaissances indispensables pour saisir tout l'intérêt d'un tracé graphique des vibrations aériennes de la voix. Il faut faire une exception pour l'élève cultivé qui s'intéresse au contraire beaucoup à ces données précises et les met à profit. Nous dirons même que l'élève des classes de composition bénéficie de ces études qui l'instruisent sur les raisons qui conduisent d'instinct nos grands compositeurs à bien écrire, la musique vocale en particulier. Il y a, en ces élèves, futurs artistes lyriques et dramatiques, matière éducable, d'un genre vraiment spécial, dont la culture ne semble pas devoir être améliorée par des connaissances trop scientifiques.

En résumé, au professeur et à l'élève artiste, vous laissez l'enseignement artistique; médecin du Conservatoire, vous n'intervenez au cours de cette variété de culture physiologique que pour orienter, rééduquer ou redresser une erreur commise au détriment des lois de la nature, et cela en montrant d'une façon tangible et frappante, autant qu'il est possible, les faits, sans avoir besoin d'exiger de ceux qui vous écoutent autre chose que la vue et l'oreille, sans avoir besoin d'avoir fait préalablement de vos auditeurs de bien grands anatomistes et physiologistes, ce qui n'ajouterait rien à leur art.

En somme, c'est surtout le médecin spécialisé dans cette spécialisation du traitement des maladies professionnelles de la voix ou des instrumentistes, qui doit connaître dans tous ses détails la physiologie appliquée de la voix, la physiologie artistique appliquée aux études instrumentales.

Il est un fait de la plus nette évidence, c'est que les classes d'instruments des Conservatoires sont, en général, supérieures aux classes de chant et de diction lyrique.

Ce n'est pas, du reste, au Conservatoire de Paris que le fait se produit uniquement. Cette défaillance est manifeste aussi en Allemagne, en Italie.

La raison de l'insuffisance partielle des classes de chant, quand on les compare aux classes instrumentales, réside dans l'insuffisance des études préalables de technique vocale et de mécanisme de la voix. Dans les classes instrumentales, l'élève suit assidûment les leçons de solfège, il s'entraîne avec soin aux exercices de la dictée, de la lecture à vue, développant ainsi, en lui-même, les qualités personnelles de musicalité. Parallèlement à ces études préalables et nécessaires, il s'adonne durant de longs mois,

avec patience et docilité, aux exercices techniques du mécanisme instrumental, avant qu'il lui soit permis par le professeur d'aller plus avant et de se voir confier la responsabilité de l'interprétation d'une de nos grandes compositions musicales.

Toute autre est, en général, la conduite de l'élève des classes de chant; il travaille peu l'articulation, les timbres, le mécanisme et la technique vocale physiologique en s'aidant attentivement de l'oreille. Il n'en saisit pas l'intérêt, la portée pour les études artistiques.

Le classement physiologique des voix sur le timbre au début des études, l'étude et l'enseignement de la physiologie vocale bien comprise et bien appliquée semblent rester les moyens de remédier à cet état de choses.

C'est en nous basant sur ce raisonnement général que nous avons tenté de concevoir, après l'expérience acquise, la collaboration possible du physiologiste oto-rhino-laryngologiste du Conservatoire avec le professeur, pour l'enseignement du chant et de la déclamation.

Ce travail sur l'art méthodique de la voix et de l'étude physiologique de la musique instrumentale a été écrit pour les professionnels, mais aussi pour les artistes non professionnels. Il ne faut pas croire que des préceptes écrits ne pourront jamais rendre l'exactitude d'une inflexion vocale du professeur et que les traités spéciaux ne sauront jamais présenter que de l'à peu près.

Car, une fois le mécanisme physiologique de la formation verbale clairement exposé à celui qui *a besoin d'en avoir la notion précise,* le résultat sonore de la parole accentuée dans ses multiples inflexions sera, sans aucun doute, plus intelligemment perçu et reproduit ensuite par l'élève.

Ce travail aura, nous l'espérons, un attrait, celui d'exciter peut-être l'intérêt, tout au moins la curiosité des professionnels de l'art vocal et des artistes non professionnels, en raison de ce qu'il émane, pour la première fois, de cette merveilleuse école d'art qu'est le Conservatoire National de musique et de déclamation de Paris, dont l'enseignement est attaqué et discuté en proportion des convoitises qu'il suscite et de son utilité incontestablement prouvée par les célèbres sujets qui en sont sortis. Dans ce but, pour être lu plus aisément par tous, cet ouvrage a été écrit en termes aussi peu techniques que possible. Puissions-nous, avec l'appui des maîtres d'art de cette école, avoir tenté une adaptation meilleure encore des méthodes d'enseignement.

Sous sa forme restreinte, cette contribution à l'étude de la voix atteindra-t-elle son but? Elle eût pu être développée, tant elle contient de questions simplement posées par beaucoup, et de sujets d'étude pour tous, dans l'avenir.

Il ne nous a été possible de donner à cet essai, que nous avons tenté d'élaborer tout à fait dans cet ordre d'idées, pour être agréable et utile peut-être, et où s'est complu, nous l'avouons, l'esprit d'observation et d'analyse, que les heures laissées libres par les devoirs de la profession et le temps consacré aux recherches scientifiques. Ce sont là de petites voluptés de la pensée; il ne faut pas en faire le pain quotidien d'une vie de médecin.

1. La reproduction des planches et figures *inédites* de ce travail est réservée pour la France et pour tous pays.

2° Remarque sur les illustrations[1] de ce travail. L'anatomie du vivant.

L'anatomie artistique, si élémentaire qu'elle puisse être, ne va pas sans la parfaite exactitude d'une exécution impeccable de clarté des figures qui l'expliquent. L'anatomie artistique se comprend, s'apprend en effet et se retient par le dessin. L'anatomie est le souvenir de l'image. A ce point que, pour le bien des élèves, un professeur d'anatomie devrait être dessinateur, comme le furent Farabeuf à la Faculté de médecine et Paul Richer à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Sans dessin, on ne peut assez apprendre d'anatomie pour pouvoir en oublier un peu. Et, hormis le grand attrait qui existe à l'étudier par le dessin, *pourvu qu'il soit exact et clair,* celui-ci même mal exécuté est pour celui qui veut retenir et comprendre un point anatomique, un moyen infiniment supérieur au plus bel enseignement théorique, à la plus captivante description de cette science, base de la physiologie spéciale qui va nous occuper.

Aussi, nous tenons à dire ici toute l'importance que nous avons cru devoir attacher à l'établissement des planches d'anatomie artistique que nous avons exécutées. Cela nous permet d'*affirmer* que les données anatomiques artistiques, si succinctes qu'elles soient, que nous exposons ici ne sont pas des données à peu près, ou copiées ailleurs avec les yeux de la foi, sans vérification, *mais des faits exacts,* sur lesquels on peut baser une explication physiologique.

Nous avons dit qu'il est certains points d'anatomie d'organes ou d'appareils tout particulièrement mobiles durant la vie, dont l'étude, pour être utilisée par la physiologie, doit être poursuivie en outre sur le vivant.

L'anatomie biologique, l'*anatomie du vivant,* avec ses organes en mouvement, par opposition à l'autre anatomie, avec ses organes inertes, donne des résultats importants à consigner dans l'étude de l'anatomie des organes de la parole et de la physiologie appliquée de la voix en particulier. Nous estimons même que c'est, au choix, le seul moyen d'étudier toute la physiologie vocale.

Il n'est pas à dire qu'il faille rejeter complètement pour cela l'anatomie des organes inertes qui, par l'unique dissection ou l'examen des organes en position, donne idée de la topographie anatomique, mais on verra que tout autres sont les résultats de l'observation, si l'on complète, pour des organes mobiles comme ceux de la respiration et de la phonation, l'anatomie du cadavre par l'anatomie du vivant, qui donne les attitudes vivantes de ces divers organes.

L'étude anatomique des organes inertes, en se plaçant au point de vue qui nous occupe, ne doit servir qu'à préparer et à faire mieux concevoir l'étude anatomique du vivant; mais si, dans ses applications à la peinture, à la sculpture, à la gravure, l'anatomie plastique du vivant, l'anatomie des formes extérieures du corps de l'homme en mouvement est suffisante pour constituer une conquête sur l'anatomie des organes inertes, on n'en pourrait dire autant de l'anatomie plastique externe du vivant appliquée à l'étude scientifique de l'art de la voix.

Il faut, par les moyens scientifiques nouveaux d'exploration interne des organes vivants, aller ici plus avant et aborder l'anatomie interne pour les applications de l'anatomie du vivant à l'art lyrique et dramatique.

L'anatomie plastique externe, ou anatomie des formes extérieures du corps en mouvement, n'est pas suffisante; aussi, avons-nous, pour notre part, personnellement porté sur le vivant toute notre attention sur l'anatomie appliquée des organes de la voix, depuis l'appareil respiratoire, lors de son fonctionnement dans la voix parlée et chantée, dans la respiration vocale, jusqu'aux organes de la voix envisagés dans l'émission, dans l'articulation et l'accentuation de la voix, dans la résonance vocale et le timbre, etc.

Nous croyons que c'est là le meilleur moyen de juxtaposer l'une à l'autre et de faire évoluer dans un parallélisme constant l'étude de l'anatomie et de la physiologie qui peuvent ainsi se compléter, se contrôler et s'expliquer mutuellement mieux et plus clairement que par la seule étude de l'anatomie des organes inertes, surtout lorsqu'il s'agit d'organes aussi mobiles que ceux de la respiration vocale et de la phonation dans la parole et dans le chant.

Nous avons fait au Conservatoire l'étude anatomique des organes de la respiration *vocale* sur le vivant à l'aide de la radioscopie et de la radiographie instantanée, et nous ne croyons pas avoir été devancés dans ces recherches, du moins dans cette école, par un autre observateur[1].

En ce qui concerne les organes de l'émission et de la résonance vocales, à l'ancienne exploration rhinolaryngoscopique, à l'autoscopie et à l'endoscopie directe des voies aériennes et à la trachéo-bronchoscopie, nous avons ajouté des moyens détournés et nouveaux d'exploration, *respectant toujours par leur disposition le mécanisme de la zone fonctionnelle envisagée dans l'appareil vocal.* Par cette dernière et logique précaution, nous avons pris soin de ne pas contrecarrer l'élaboration de chaque phénomène vocal, en l'observant.

Pour les organes de l'articulation et de l'accentuation, nous avons cru que leur étude anatomique sur le vivant pouvait tirer, jusqu'à un certain point, profit de l'application à cette étude de la chronophotographie et de la cinématographie, aidées de la radiographie rapide pour les organes internes et la respiration vocale.

Enfin, comme il faut dans l'ensemble du sujet qui nous occupe, surtout en abordant l'anatomie du vivant et ses moyens d'étude, ne point confondre tout à fait la physiologie même avec cette anatomie du vivant, nous avons réservé la méthode graphique et les phonogrammes comme moyens précis d'étude phonologique de l'émission vocale, de l'articulation et de l'accentuation de la voix, de la conception physiologique des diverses attitudes vocales, de la dissociation des timbres et du classement vocal, et enfin de la délimitation physiologique de la partie élevée des diverses variétés de voix.

Ce sont là des résultats pratiques dont on comprendra l'intérêt, quand on connaîtra, nous le répétons, dans tous ses détails, la formation verbale.

3° Définition de la phonologie, divisible, pour l'étude de l'art vocal, en philologie et en physiologie vocale.

Abordons le sujet très spécial de la physiologie vocale et de la phonétique expérimentale appliquées à l'enseignement et à l'étude de l'art vocal.

1. Glover, in *Annales des maladies de l'oreille, du larynx et du nez*, 1910.

L'ensemble de ces matières d'enseignement ressort de la phonologie, ou étude analytique et synthétique des sons émis par la voix, de leur modification, de leurs transformations, et constitue une partie de celle-ci.

La première partie appartient uniquement au domaine de la *philologie*, science qui a comme auxiliaires précieux d'étude, la *grammaire comparée*, l'*histoire littéraire* et la *grammaire historique*.

Nous laissons ces questions de côté.

La deuxième partie qui va être étudiée, est à proprement parler la science de la fonction vocale elle-même, de la *physiologie vocale*, et, quoique séparées, ces deux portions de la phonologie sont tellement voisines qu'elles se font réciproquement des emprunts profitables.

Exemple : la prosodie (du grec προσῳδία; de πρός, outre, et ᾠδή, chant), qui est cette partie de la grammaire qui traite des modifications apportées aux voyelles par la *quantité* et *l'accent*.

Cette prononciation irrégulière des mots conformément à l'accent et à la quantité nous apprend que les voyelles peuvent être modifiées de trois manières : dans leur nature, leur longueur, leur élévation. Elles peuvent être toniques ou atones. De là quatre accents : l'accent tonique, grammatical, oratoire ou phraséologique, provincial, dont ces mots expliquent le sens.

Or, en composition musicale, les règles de la métrique musicale et l'harmonie, par exemple, qui est l'orthographe de la musique, ne sont-elles pas très voisines de la prosodie, et de ses règles en littérature?

En résumé, la prosodie musicale est « cet art qui consiste à appliquer des paroles à la musique et de la musique aux paroles ».

4° Conception et définition de la physiologie vocale.

Afin d'expliquer le sens précis des mots : *physiologie vocale appliquée* qui se trouvent en tête de ce travail, comment définit-on d'abord la *physiologie?*

« La *physiologie*, écrit Claude Bernard, est la connaissance des causes, des phénomènes de la vie à l'état normal. Elle nous apprendra à maintenir les conditions normales de la vie et à *conserver la santé*. La connaissance des maladies et des causes qui les déterminent, c'est-à-dire la *pathologie*, nous conduira, d'un côté, à prévenir le développement de ces conditions morbides, et de l'autre, à en combattre les effets par des agents médicamenteux, c'est-à-dire à guérir les maladies[2]. »

Mais il faut bien comprendre que cette physiologie appliquée de la voix est une physiologie très spéciale, assez individuelle, et surtout différente de celle des grandes fonctions de la vie, par le caractère assez immatériel et complexe des phénomènes observés. Il y a une différence appréciable, en ce qui concerne le caractère tangible des méthodes analytiques à mettre en jeu, entre la physiologie de la voix, par exemple, et la physiologie de la circulation, de la digestion d'autre part.

2. Claude Bernard : *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Ch. Delagrave. Introduction, p. 6. Leçon d'ouverture du Cours de Médecine du Collège de France sur la médecine expérimentale (*Gazette médicale*, Paris, 15 avril 1864).

La physiologie est la connaissance des causes des phénomènes de la vie à l'état normal.

La physiologie des organes de la voix, en particulier, sera donc la connaissance des causes des phénomènes de la voix à l'état normal.

Il est bien entendu qu'il n'est pas ici uniquement question de la voix articulée, de la parole dont la notion scientifique assez exacte, quant à sa localisation cérébrale[1] aujourd'hui bien discutée, au niveau du pied de la troisième circonvolution frontale gauche et à son mode fonctionnel chez l'homme, est donnée par l'expérimentation physiologique, l'étude des maladies et des lésions qu'elles entraînent, la clinique et l'anatomie pathologique.

Il s'agit, dans le sujet que nous allons essayer de traiter, de quelque chose de moins précis.

L'étude qui va suivre est celle d'une modalité spéciale de la fonction phonation, de celle qui aboutit à la modulation de la voix chantée ou parlée, en quelque sorte l'expression cérébrale totale de la fonction phonation. Toutes les zones intellectuelles cortico-frontales, cortico-sensorielles, cortico-motrices du cerveau vont agir, et non plus seulement le centre adapté de la parole chez l'homme (zone du noyau lenticulaire et zone de Wernicke). (P. Marie.)

La *physiologie artistique* de la voix va donc être la connaissance des causes de ces phénomènes spéciaux de la phonation, pour lesquelles va intervenir toute la volonté de l'homme, doué au point de vue particulier du parfait fonctionnement des centres d'impression et d'expression du langage et de l'art vocal au point de vue de l'instinct rythmique, du sens auditif musical, du sentiment musical, sensations assez immatérielles et fugitives, ainsi qu'on le comprend, difficiles à préciser et, partant, susceptibles de discussions entre les observateurs.

Cette physiologie artistique a-t-elle à sa disposition, pour être précisée comme la physiologie des grandes fonctions, des moyens d'investigation, la même méthode expérimentale? Non, et c'est ce qui augmente encore la difficulté des observations.

Cependant, nous verrons qu'en phonétique expérimentale, cette science encore toute nouvelle, certaines méthodes d'observation ont permis d'aborder l'importante étude des relations physiologiques de la phonation et de l'audition.

Attiré par le seul intérêt de la *science positive*, sur laquelle on peut donc tenter de faire reposer ces études d'expérimentation et d'observation aussi bien médicales qu'artistiques, nous avons fait, autant qu'il est possible, dans ce travail, le sacrifice absolu de toutes méthodes ou explications empiriques et non raisonnées scientifiquement. Au phénomène bien observé, nous avons cherché à superposer, par le dessin, la preuve et l'explication scientifiques. « Il faut bien savoir que la culture de l'intelligence visant l'art oratoire, dramatique, lyrique, instrumental, comporte à côté de l'inspiration, qui permet d'atteindre et de réaliser l'idéal rêvé, à côté du génie de l'interprétation de la pensée, véritable mesure de la valeur artistique, le talent purement technique. Pour acquérir ce talent technique, ce sont, seules, à côté de l'esthétique, cette science qui détermine le caractère du beau dans les productions de la nature et de l'art, cette philosophie des beaux-arts, les *études plus arides du mécanisme physiologique spécial* de toutes les fonctions de l'homme, très particulièrement appropriées ici au travail intellectuel, qui peuvent permettre d'arriver au résultat voulu, au ménagement jaloux et à la sage et longue utilisation de ce précieux résultat dans la carrière suivie.

Parfois, quoique assez rarement, d'instinct, on pourra évoluer en assez bonne voie, sans autre secours; rarement cependant, l'empirisme, le hasard donneront de bons et durables résultats dans l'enseignement de la culture de la voix et de l'art instrumental. Presque toujours, au contraire, la compétence du professeur basée sur la longue durée d'un enseignement méthodique, physiologique, tirera tout le profit d'une nature spécialement douée au point de vue de l'art de la voix ou de l'art instrumental.

L'expérimentation au laboratoire, en physique biologique, et l'observation médicale de tous les phénomènes de physiologie artistique, sont aujourd'hui poussées aussi loin que possible.

La linguistique physiologique, la phonétique expérimentale sont des sciences neuves qui ont donné déjà et donneront bientôt des méthodes plus rationnelles, rapides et sûres pour acquérir ou perfectionner chez chacun ce talent technique, dont nous parlons plus haut.

5° Conception physiologique de la phonétique expérimentale.

Il devait venir à l'esprit des observateurs d'enregistrer pour l'analyse tous les résultats sonores du langage. La phonétique est la partie de la grammaire qui traite des sons, du résultat sonore des articulations.

Elle a en vue la comparaison des *phonèmes*[2] des divers idiomes. Elle utilise dans ce but des appareils enregistreurs. Elle permet de suppléer par l'analyse graphique visuelle, uniformément lisible par tous, à l'analyse auditive, physiologiquement et pathologiquement différente avec chaque observateur.

La phonétique date de la seconde moitié du XIXe siècle. D'abord *comparée* avec Bopp, elle fut *expérimentale* ensuite, dans le dernier quart du siècle dernier, avec des physiciens et des phonéticiens, mais non avec des physiologistes s'étant spécialisés dans l'étude de la physiologie vocale et de l'audition; car Marey, lui-même, dans ses études physiologiques du mouvement, ne s'est pas occupé des organes internes et externes de la voix en mouvement. La lacune, dans la suite donnée à ces recherches expérimentales, est d'autant plus évidente qu'elle est nettement mise en lumière par l'orientation et la conduite même des expérimentateurs. On voit le phonéticien non physiologiste rechercher le concours du clinicien pour s'efforcer à ce contact d'abréger le chemin et se familiariser, chose difficile, avec la physiologie et la pathologie de la phonation et de l'audition, sans études médicales préalables. Le phonéticien non physiologiste s'associe au laryngologiste et auriste. Et le résultat des recherches expérimentales faites par le phonéticien dans de telles conditions est discutable. Il est de toute évidence que la phonétique expérimentale qui nécessite des

1. Le professeur Marie, un élève de Charcot, a publié des faits cliniques et anatomo-pathologiques avec examens histo-pathologiques, jetant quelques doutes sur la localisation cortico-cerebrale du centre de la parole au pied de la troisieme circonvolution frontale gauche et sur la topographie pathologique du faisceau de l'aphasie. (Voir Innervation des organes de la formation verbale et du larynx.)

2. Phoneme (du grec φωνή, voix).

enregistrements graphiques, entraîne chez l'expérimentateur une connaissance étendue de la physiologie de la voix (parole et chant), une notion précise du mécanisme physiologique des organes de la formation verbale et de l'articulation, de l'organe de la hauteur, sans laquelle il est absolument impossible, non seulement de comprendre les graphiques vocaux, mais *encore de réaliser des dispositifs expérimentaux ne contrecarrant pas cette formation verbale.* Or, contrecarrer la nature dans la méthode expérimentale en physiologie, c'est fatalement s'exposer à des erreurs d'interprétation des phénomènes observés.

6° Notions d'acoustique appliquée à l'art vocal.

Ici s'impose la nécessité de préciser, autant qu'il est possible, les notions d'acoustique que l'on doit connaître :

Des centres auditifs très diversement développés du cerveau de l'homme, part l'ordre réflexe, le commandement aux organes qui doivent déterminer les vibrations de la voix. Inversement, des centres cortico-moteurs des organes de la formation verbale ou de l'articulation, du *timbre*, de la résonance, ainsi que du larynx, qui donnent la *hauteur* des vibrations, part l'ordre réflexe à l'organe auditif, qui devra régler les mouvements vibratoires de la voix, selon les accents de *durée* et d'*intensité*.

Ainsi donc, l'inhibition réflexe des centres nerveux de l'homme dans l'acte de la parole exige, au maximum, le concours simultané des deux fonctions de l'audition et de la phonation. Un défaut d'une de ces fonctions entraîne, à la longue, une défectuosité de l'autre, et *vice versa ;* mais cette inhibition réflexe des centres nerveux de l'homme dans l'acte de la parole est telle ; cette corrélation entre l'audition et la phonation est à ce point développée chez certains sujets, qu'avec des organes vocaux par exemple entièrement différents au point de vue anatomique, ces mêmes sujets parviennent à des résultats sonores absolument identiques.

Nous donnerons comme exemple, *le timbre familial* chez les divers membres d'une même famille, et encore le don d'imitation vocale que possèdent certains sujets. C'est la fonction qui, dans ce cas, crée l'organe. Et une grave erreur, selon nous, réside dans l'esprit scientifique de certains observateurs, qui croient devoir rattacher toute l'importance des résultats sonores à la conformation anatomique matérielle des organes de la voix.

L'inexactitude du raisonnement scientifique existe quand on affirme encore pouvoir reconnaître au seul examen laryngoscopique, par exemple, des cordes vocales de mezzo ou de soprano, des cordes vocales de ténor et de baryton, ou quand on étudie les tracés graphiques de la parole, sans connaître la formation verbale physiologique, la formation physiologique des timbres, qui seules permettent de comprendre ces tracés.

Nous n'insisterions pas sur l'importance de cette différenciation et de cette interprétation précise du phénomène sonore, si elle n'entraînait avec elle la conception physiologique réelle de la hauteur vocale, du timbre vocal, et aussi, par suite, des applications directes de ces données : la conception physiologique des graphiques vocaux, le classement précis des voix sur le timbre.

Ainsi donc répartissons les qualités physiques et physiologiques du son vocal :

Hauteur, timbre, intensité. — Et tout d'abord mettons tout à fait à part deux de ces qualités : la *hauteur* et le *timbre*, qui sont coordonnés d'une façon absolue.

Hauteur. — La *hauteur* résulte physiquement du nombre des vibrations; le son vocal est grave ou aigu; ses limites vers le grave, vers l'aigu et ses inflexions sont établies définitivement par l'oreille après la puberté.

En se plaçant au point de vue physiologique, la hauteur du son vocal veut dire que, sous le guide de l'oreille, l'organe de la vibration initiale, le larynx, prend, dans sa région glotto-ventriculaire, l'attitude propre à provoquer le nombre de vibrations voulues.

Nous verrons que l'examen laryngoscopique médian, comme on le pratique habituellement, ne peut suffire pour apprécier les attitudes laryngiennes aux diverses hauteurs.

Il est utile de faire l'examen laryngoscopique latéral, à l'aide du laryngoscope à vision latérale[1] pour cette étude spéciale.

Nous verrons que, *sans troubler aucunement l'attitude des organes de l'articulation*, l'on peut constater alors par ce moyen, en suivant la hauteur, sur la formation verbale E, qu'il se produit deux actions combinées : celle des cordes vocales, celle du ventricule du larynx. Les cordes vocales vibrent, mais surtout servent à répartir le courant d'air de la respiration vocale selon une fermeture voulue pour régler la pression et la vitesse en rapport avec les accents de *durée* et d'*intensité*.

La vision latérale des orifices des ventricules du larynx, situés entre les bandes ventriculaires et les cordes inférieures de chaque côté, révèle des mouvements d'ouverture ou de fermeture de ces ventricules en rapport avec la contraction des muscles circonscrivant leurs orifices.

Ces variations d'aspect des orifices ventriculaires semblent être nettement en rapport avec la hauteur commandée par les centres auditifs. La fonction vocale des ventricules du larynx est celle de la hauteur, de la production extemporanée du nombre des vibrations.

La clinique interne donne acte de ce phénomène vocal. Lorsqu'un malade présente une lésion du ventricule du larynx ou une lésion circonvoisine, la vibration laryngienne se produit, mais à une hauteur fixe et toujours la même. De même un sujet à voix monotone, ne disposant que de quelques variations de hauteurs vocales, est celui dont l'oreille ne permet pas aisément les attitudes successives et nécessaires des muscles qui circonscrivent et modifient l'ouverture, la capacité, la consistance des parois des ventricules du larynx.

Dans le cas directement inverse, le sujet agile dans le maniement de la hauteur vocale est celui chez lequel l'examen révèle l'adresse extrême, la dextérité parfois fort subtile avec laquelle se produisent les attitudes glotto-ventriculaires successives et variées du larynx.

L'examen *latéral* du larynx pratiqué avec la plus grande attention révèle tous ces détails, sur lesquels nous reviendrons.

On voit ainsi que la hauteur n'est pas uniquement

1. Glover. *Le Laryngoscope à vision latérale* (*Revue générale des Sciences*, 15 septembre 1911).

le fait de la longueur, de l'épaisseur des cordes vocales.

On se rend compte qu'il est peu exact de se baser sur un seul aspect laryngoscopique médian, pour distinguer à cet examen un ténor d'un baryton, un baryton d'une basse, ou un soprano d'un contralto. Il faut pratiquer plusieurs examens latéraux successifs pour arriver à délimiter la hauteur et faire *en même temps parallèlement l'examen visuel du timbre* ainsi que nous l'expliquerons; *hauteur et timbre étant pour la voix deux qualités sonores correspondant à deux fonctions absolument coordonnées.*

On voit enfin que les voyelles ne se produisent pas au niveau du larynx, ainsi que cela a été écrit; cet organe ne donne que la hauteur de ces formations verbales qui s'élaborent toutes au niveau des organes de l'articulation ou du timbre.

Timbre. — Le timbre résulte physiquement de la forme des vibrations, ce qui veut dire, avec preuve visuelle, par exemple, sur un tracé graphique de ces vibrations, qu'un son vocal de même intensité et de même hauteur, mais de timbre différent, sera caractérisé d'abord, dans la forme générale de la vibration, par une sinusoïde[1] simple, correspondant au son fondamental, et, en outre par des sinuosités accessoires, variables et compliquées, tracés graphiques des sons harmoniques. On comprend aisément qu'au point de vue physique, il sera possible de transformer un grand nombre de fois la sinusoïde du son fondamental, qui conserverait le même nombre de vibrations, la même hauteur du son, ainsi que la même amplitude au maximum, c'est-à-dire la même intensité.

On pourra dès lors, par un calcul géométrique complexe, décomposer une courbe sinusoïdale périodique compliquée en ses courbes sinusoïdales simples, et mesurer les ordonnées pour apprécier le timbre et ses variétés. Mais il faut être sûr expérimentalement, dans le dispositif graphique, d'avoir pris toutes les précautions voulues pour n'avoir aucunement troublé dans les organes vocaux la formation de ce timbre par l'introduction d'appareils d'exploration dans l'orifice nasal ou la cavité buccale. Et c'est pourtant ce qui arrive lorsque, dans le dispositif expérimental graphique à l'aide des tambours enregistreurs, on introduit dans les orifices nasaux des embouts olivaires, obturant les orifices et gênant l'articulation nasale, en même temps qu'on obture d'autre part, par une conque, l'orifice de la bouche, contrariant ainsi l'articulation buccale et la formation des timbres.

Il faut, pour éviter ces erreurs expérimentales, connaître physiologiquement la formation des timbres vocaux.

Quelle est donc cette formation physiologique des timbres vocaux ?

Nous allons voir en effet, qu'en se plaçant au point de vue *physiologique*, les déductions pratiques de la conception du timbre sont très directement et beaucoup plus simplement applicables et compréhensibles.

Le timbre vocal, au point de vue physiologique, est une forme vibratoire ou mieux le résultat sonore des vibrations qui se produisent dans une cavité résonnante d'une *forme* particulière.

1. *Sinusoïde* : courbe plane représentant graphiquement les variations du sinus quand l'arc varie.

Sinus : rapport de la perpendiculaire menée d'une des extrémités de l'arc au rayon qui passe par l'autre extrémité.

La forme caractéristique de la cavité résonnante est obtenue grâce à une adaptation fonctionnelle de la contraction musculaire des parois des organes de la formation verbale, *quelle que soit leur conformation anatomique*, en vue de produire, sous le guide de l'oreille, un résultat sonore voulu, une amplification sonore déterminée.

Mais cette contraction musculaire des parois des organes de la formation verbale réalise d'infinies variétés de formes des cavités résonnantes de ces organes, à même hauteur, même intensité, pour le même élément sonore du langage. C'est pourquoi, il va falloir discerner entre toutes ces formes, le timbre étant au point de vue physiologique une forme vibratoire essentiellement propre.

Nous verrons que pour constituer ces cavités résonnantes vocales de formes infiniment variées, chaque sujet est plus ou moins doué à l'égard de ce phénomène, qui relève d'une excitation nerveuse, et a pour effet de diminuer ou supprimer l'activité musculaire.

Les divers sujets sont plus ou moins aptes à réaliser la forme nécessaire des cavités de résonance vocale et du timbre, selon la hauteur et suivant les divers accents de durée. C'est cette difficulté fonctionnelle même qui crée les diverses qualités des timbres vocaux, les diverses qualités de leur homogénéité dans toute l'étendue de la hauteur. Car toutes ces formes des cavités résonnantes entraînent, forcent à créer une capacité d'une dimension précise, avec des ouvertures de grandeurs particulières, une consistance fixe de la paroi, enfin un tonus musculaire spécial.

Ces diverses conditions, nous le verrons, dérivent, par la formation des orifices générateurs, de la sonorité verbale, du degré de tonicité musculaire de ces orifices, lesquels règlent la pression et la vitesse de la respiration vocale dans les divers accents.

La localisation et la fermeture de ces orifices générateurs de la sonorité verbale restent le résultat de la contraction et du tonus musculaires des groupements de muscles, qui mobilisent les organes de la voix, au niveau de la bouche pour l'articulation, la résonance et le timbre buccal; au niveau du nez, pour l'articulation nasale, la résonance et le timbre nasal.

Nous verrons combien ces articulations buccales et nasales sont complexes. Enfin, comme complément de complexité, ces articulations varient régulièrement *avec la hauteur surtout*, ainsi qu'avec la durée et l'intensité, comme nous l'avons dit.

Multiples vont donc être les difficultés du sujet maniant adroitement la répartition des timbres vocaux. Le plus apte sera celui chez lequel la notion des attitudes, des organes de la formation verbale, de la résonance et du timbre, présenteront avec une perfection aussi grande que possible une souplesse d'action, une rapidité et une dextérité de commande centrale et d'obéissance réflexe, immédiate, instantanée. On voit combien l'étude de la technique et du mécanisme vocal va présenter d'intérêt *pratique* pour la conception physiologique, l'analyse et la sélection des timbres vocaux.

Intensité. — L'intensité résulte de l'amplitude des vibrations. Une faible amplitude correspond à une faible intensité, et inversement. L'intensité est mathématiquement proportionnelle au carré de l'amplitude des vibrations. Elle dépend encore :

1° *Des dimensions du corps sonore ;* il faudra

donc prendre grand soin, dans l'articulation des sons, de donner aux cavités sonores les dimensions convenables pour que la voix ait toute l'intensité voulue.

2° *Du milieu ambiant :* les sons sont moins bien propagés dans l'atmosphère. Il sera donc nécessaire en se guidant sur l'oreille, de graduer l'intensité vocale sur la portée possible de la voix.

3° *De la distance :* l'intensité du son est inversement proportionnelle au carré de la distance de la source sonore.

Durée. — En musique, la détermination de la durée entraîne la notion du rythme : le *sentiment rythmique*. La durée d'une sonorité est l'espace de temps que dure cette sonorité. Cependant, ce temps ne serait pas suffisant pour être perçu si les vibrations étaient trop lentes ou trop rapides. Et il peut être apprécié ainsi à 1/5 ou même 1/2 de seconde. Il faut qu'un son dure 0 seconde 16 à 0 s. 14 pour qu'on en ait conscience.

D'autre part, les limites extrêmes des fréquences des vibrations produisant l'impression sonore sont comprises entre 20 à 30 et 30 à 40.000 par seconde environ et selon les sujets.

Les nombres intermédiaires correspondent à une *note* musicale.

Au-dessus et au-dessous de ces limites des sons musicaux, il se produit progressivement une impression non sonore et pénible.

Kœnig a construit un tonomètre composé de deux collections, l'une de diapasons, l'autre de résonateurs. Les diapasons ont été établis, sauf les très graves et les suraigus, d'après un type unique et sur des dimensions décroissantes.

Depuis *ut* 2 jusqu'à *ut* 7, ils sont munis de curseurs qui permettent de faire varier le ton d'une seule vibration ou même (pour les graves surtout) d'une fraction de vibration à la fois. Au-dessus de *ut* 7 jusqu'à *fa* 11 (174.762 v. s.), les intervalles sont ceux des notes de la gamme. La limite extrême atteinte par Kœnig est 180.000 v. s.

Les quatre plus graves diapasons remplacent un diapason énorme difficile à manier. Les diapasons suraigus n'ont pas de glissants trop difficiles à construire.

Ce tonomètre est en quelque sorte un étalon sonore.

Le son vocal en particulier a ses limites en rapport avec les limites d'action des organes vocaux.

Le son vocal oscille comme hauteur entre 82,5 vibrations doubles à la seconde, qui correspondent au *mi* 1 et 1056 v. d. correspondant à l'*ut* 5 (quelques voix élevées donnent le *ré* 5, le *mi* 5).

L'indice 1, 2, 3, etc., mis auprès de chaque note, indique l'octave à laquelle appartient cette note.

Le *la* 3 normal (435 v. d.) de l'octave 3, au milieu et à droite du clavier du piano, peut servir de point de repère pour le numéro de classement de chaque gamme, au-dessus de 3 à droite vers l'aigu et au-dessous de 3 à gauche vers le grave.

Un son élevé très intense donne une impression auditive douloureuse.

L'oreille de chacun apprécie différemment la hauteur relative. La sensibilité en général est, pour cette appréciation des hauteurs relatives, plus grande pour les notes aiguës.

Le *comma*, par exemple, intervalle peu appréciable à l'oreille existant entre deux notes, comme *do* dièse et *ré* bémol, correspondant à 1/8 de différence (ou 5 savarts), est généralement bien perçu. On sait que certaines personnes au contraire se rendent mal compte du demi-ton (25 savarts).

Le maximum de sensibilité pour les appréciations de hauteurs relatives répond au son de 2500 à 3000 vibrations (*mi* de l'octave 6).

Une oreille fine perçoit les sons de minime intensité.

L'oreille interne de chacun apprécie différemment aussi le timbre vocal.

En effet, les vibrations de la membrane basilaire de l'organe de Corti suscitent pour les cellules auditives des mouvements de montée et de descente. Néanmoins les filaments qu'elles présentent fixés par leurs extrémités n'ont pas le moyen de suivre spécialement le mouvement de descente, parce qu'une crête triangulaire surplombant ces cellules les maintient, d'où tiraillement sur les cellules sensibles.

Le timbre est le résultat d'une forme de l'ébranlement qui est produit par une forme particulière de ce tiraillement, comme l'impression d'une grande intensité sonore est le résultat d'un tiraillement très marqué, comme la notion d'une hauteur extrême résulte d'un tiraillement rapide et fréquent.

On sait qu'Hurst (1895, décembre) en Angleterre et Bonnier (1895, février) en France ont décrit théoriquement ainsi le mode des excitations remplaçant la spécificité du nerf, telle que l'entendait du Vernay (1683), défendu par Helmholtz (1862). (Voir le chapitre Audition.)

Par l'appréciation du timbre, on arrive à l'état normal, avec l'habitude, à reconnaître un harmonique dominant dans un son complexe, ou même un certain nombre d'harmoniques s'ils parviennent à dominer successivement.

Enfin les deux oreilles, comme les deux yeux, ont une sensation distincte, même avec une impression simultanée.

Mais les impressions de hauteur, d'intensité, de timbre, quoique un peu différentes, fusionnent par habitude.

En terminant, nous rappellerons, comme notions d'acoustique, qu'en *acoustique physique* on sait que l'on peut mesurer la durée, l'intensité, la hauteur et le timbre d'une sonorité.

On mesure la *durée* par la *longueur* de cette sonorité.

On mesure l'*intensité* par l'*amplitude* des vibrations.

On mesure la *hauteur* par le *nombre* des vibrations par seconde ou fraction de seconde.

On mesure le *timbre* par l'*association* des vibrations et par l'association des notes supplémentaires ou harmoniques du son principal en rapport numérique avec lui.

Mesure de la durée. — Elle est intéressante par son irrégularité, lorsqu'on l'analyse chez le même sujet, dans le même motif ou dans la même œuvre interprétée par plusieurs personnes. Nous sommes trop rythmiques, en effet, pour pouvoir donner la mesure, le temps, la quantité, la durée, mathématiquement, en des efforts successifs, de la même façon, et cela même, et mieux encore, si l'on tient compte des variations individuelles inhérentes bien entendu au coloris, à l'intonation, différente avec chaque interprète.

Voici d'autre part l'analyse quantitative de quelques mesures musicales, dans laquelle il est curieux

de comparer l'évaluation inscrite à l'évaluation rendue de la durée musicale. Nous avons fait cette même analyse sur le même motif transposé, pour les différentes voix de l'échelle vocale, et pour les barytons, nous avons pris quatre tracés avec des interprètes différents. Sur aucun tracé, le résultat n'est identique[1].

Les Jardins d'Armide (AUGUSTE CHAPUIS).

Soprano — Modéré

Je re_vien_drai ce soir___ à l'heure où le so_

_leil___ se plon _ ge dans la mer___

Mezzo Sopr. — Modéré

Je re_vien_drai ce soir___ à l'heure___ où le so_

_leil___ se plon _ ge dans la mer___

Basse — Modéré

Je re_vien_drai ce soir___ à l'heure où le so_

_leil___ se plon _ ge dans la mer___

DÉCOMPOSITION QUANTITATIVE D'UN TRACÉ DE DURÉE

4e temps, une noire	j-25 e-90	115 vibrations correspondant expérimentalement au centitième de seconde (76 v. théoriquement).	
1er temps, une noire	r-47 e-5	52 — (76).	
2e temps, une noire	v-[illegible] l-10 en-44	63 — (76).	
3e temps, une noire pointée	d-7 r-8 a-5 i-5	135 — (76).	
4e temps, une croche	c-20 e-34	54 — (76).	
		54 4 (mesure à 4 temps).	
		304 76	
		24	

1er et 2e temps, une blanche 3e temps, une croche	s,- 10 oi,-152 r,- 36	198	
4e temps, demi-soupir une noire	67 à 63 1/2	67 63 1/2	
		328 1/2	

1er et 2e temps, une blanche	l'-6 heu-103	109
3e temps, une croche une croche	r-5 ou-50	55
4e temps, une croche	l-5 e-45	50
4e temps, une croche	s-18 o-35	53
		267

1re et 2e moitié du 3e temps, une blanche et une croche	l-3 1/2 eil-211	214 1/2
2e moitié du 3e t., demi-soupir	55 8	63
4e temps, une noire	s-17 e-59	17 59
		353 1/2

1. L'exemple de musique ci-dessus sert de légende au tableau suivant : *Décomposition quantitative d'un tracé de durée*, lequel présente lettre par lettre et syllabe par syllabe, les mots inscrits sous le texte musical de M. Chapuis : J-e-r-e-v-i-en... N. D. L. D.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

1er et 2e temps, à 4 croches		p-9 l-20 on-165	194
3e temps, une noire		g-14 e-56	70
4e temps,	une croche	d-149 ans-18	167
	une croche	l-12 a-60	72
			503
1, 2, 3, et 4 temps, une ronde		m-nasales et buccales er-291	298
			298

Mesure de la hauteur. — En ce qui touche la hauteur du son mesurable par le nombre des vibrations, l'analyse pour l'instant est encore imprécise.

La hauteur correspond au nombre des vibrations exécutées par le corps sonore dans l'unité du temps.

Rappelons à ce propos que les diverses notes de la gamme correspondent aux nombres suivants de vibrations complètes ou périodes :

*Ut*³	*Ré*³	*Mi*³	*Fa*³	*Sol*³	*La*³	*Si*³	*Ut*⁴
261	293	326	348	391	435	489	522

Les notes de la gamme désignées par l'indication (*ut*², *ré*²,...) correspondent à des nombres de vibrations deux fois moins élevés que les précédents ($la^2 = \frac{435}{2} = 217$ v. d.). La gamme indice 1 est dans le même rapport avec la gamme 2 ($la^1 = \frac{217}{2}$, v. d.), et ainsi de suite.

Mesure de l'intensité. — L'intensité n'est exactement encore analysable qu'en mesurant l'amplitude des vibrations, à la condition, bien entendu, que la hauteur soit la même, et à la condition de ne point forcer la voix. Car l'intensité est proportionnée à l'effort produit et, d'autre part, si l'effort est trop faible, l'effet ne sera pas produit.

Examen du timbre. — Nous renverrons au chapitre spécial.

En acoustique musicale, on envisage la vibration comme une oscillation d'une partie d'un organe vibrant. Elle comporte un aller et un retour. Le musicien ne compte que par oscillation; il est moins dans la vérité que le physicien qui compte deux oscillations, l'aller et le retour.

L'acoustique physiologique est l'étude de l'audition même[1].

Terminons cet exposé des notions d'acoustique physiologique appliquée à l'art vocal par quelques considérations qui en découlent.

Dans le son vocal, il se produit deux phénomènes à la fois : *la hauteur de la note* et *la sonorité verbale* ou résultat sonore de l'articulation. Les deux phénomènes sont à ce point différents que, si l'on se reporte à des observations faciles à faire chaque jour, il est permis de supposer que la hauteur d'une part, et la sonorité verbale de l'autre, doivent avoir deux centres auditifs, plus ou moins associés et développés chez les divers sujets : un centre auditif pour la hauteur et un centre auditif pour la sonorité verbale.

1. Voir le chapitre « Audition » et aussi le chapitre « Acoustique » de cette Encyclopédie.

En effet, certains élèves, aux classes de solfège, sont particulièrement doués pour l'étude de la notion précise de la hauteur. D'autres sujets, dans les classes de chant, continuent à être très capables de donner la hauteur précise. Ils ont la notion cérébrale exacte des attitudes laryngiennes à réaliser dans ce but, mais restent inaptes à fournir l'attitude verbale voulue et persistent à mal articuler.

C'est qu'en outre de la durée et de l'intensité, il y a dans le son vocal deux accents d'une importance extrême : *le timbre et la hauteur*. La notion de l'un de ces deux caractères physique et physiologique de la voix étant inséparable de la notion de l'autre, il faut que ces deux qualités, timbre et hauteur, soient cultivées parallèlement. Il est nécessaire que ce précepte soit constamment présent à l'esprit pour pouvoir travailler méthodiquement. (Voir l'Oreille musicale, Mémoire auditive, Amnésie musicale, Amnésie.)

7° Difficultés de l'étude physiologique de la voix (parole et chant); causes de la discordance des auteurs sur les théories de la voix.

L'étude physiologique de la voix chantée, en particulier l'articulation complexe de la parole, modalité très spéciale de la fonction phonation, se différencie nettement de celle d'une fonction organique quelconque, en ce sens, qu'en pratique, elle échappe, en partie, aux seuls et réels moyens précis d'investigation dont la science dispose dans l'étude d'une fonction, c'est-à-dire l'expérimentation physiologique méthodique, l'observation clinique et anatomo-pathologique. En effet, la physiologie, la pathologie expérimentale d'un phénomène vital, d'ordinaire étudiées sur l'animal, n'offrent plus ici qu'un intérêt qu'il faut éclectiquement déterminer, puisqu'il s'agit du chant.

Cette considération donne la raison des divergences d'opinions qui se sont produites et se produisent encore à cet égard parmi les auteurs. Cette considération montre que l'explication scientifique physiologique précise du phénomène vocal dans le chant énoncée sous forme de règle générale et de doctrine, manque parfois de netteté, en ce sens qu'elle ne peut reposer sur une loi fonctionnelle inéluctable. La physiologie de la voix surtout *varie avec chaque individu* et avec l'état fonctionnel des organes de la parole, de l'organe de la hauteur, avec celui des modalités respiratoires de chacun. En physiologie, nous le répétons, la *théorie seule* pour expliquer les conditions de la manifestation des phénomènes vitaux, infiniment multiples et complexes, difficiles à saisir, à rassembler, est peu de chose, si on ne les analyse par l'investigation en médecine expérimentale afin d'en extraire la preuve anatomo-physiologique des phénomènes observés.

Or, en dehors de la libre allure que chacun peut donner à son imagination dans l'interprétation des faits, nous venons de dire les difficultés, le peu de moyens réellement indiscutables et scientifiques d'étude, qui existe en ce qui concerne particulièrement la phonation dans le chant. Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir les tentatives de démonstration scientifique du phénomène vocal dans la parole et dans le chant concorder si peu souvent avec la notion, toute traditionnelle, qui est donnée en général, d'une façon variable avec chaque professeur, dans l'enseignement du chant.

Toutefois, à défaut d'une théorie scientifique précise, indiscutable, sur la voix, il reste indubitable que, pour conserver et améliorer un appareil vocal, il est nécessaire de l'exercer suivant les règles de l'art méthodique et vrai. Il est indiscutable aussi que la connaissance de l'anatomie, de la physiologie et de la pathologie apporte à la solution de ce problème, pour celui qui l'expose, des données importantes. Et serait-ce simplement la curiosité de voir dévoiler le remède préventif aux maladies de la voix qu'il redoute, à côté des explications un peu techniques du phénomène vocal, seulement envisagé d'habitude par l'intéressé dans ses modulations expressives du vrai, du beau, du bien, lues sur la grande palette de nos littérateurs, de nos compositeurs, cela suffirait pour, le ramenant à l'aride nature, l'excuser de chercher utilement à mieux connaître, au début et au cours de la carrière, avec les attraits de son art, les moyens matériels de pouvoir l'exercer toujours, en atteignant sans encombre, progressivement avec les années, plus près de l'idéal rêvé.

Nous aurions pu tenter dans ce travail, sans nier leur attrait de curiosité, de montrer le peu d'intérêt pratique des théories de la voix. Mais pour entrer de suite dans le sujet, confondant souvent en une seule et même étude l'anatomie du vivant des organes de la parole et la physiologie vocale, nous avons pensé qu'il était possible, sans retourner en arrière vers le domaine des hypothèses, de tenter de faire assister dès maintenant le lecteur, à l'aide des procédés nouveaux d'observation, à l'évolution toute naturelle des phénomènes de la vie respiratoire et vocale. Ces phénomènes instruisent l'observateur et l'observé mieux que toutes les suppositions théoriques, lesquelles bien souvent ne semblent être qu'un moyen de dissimuler notre ignorance.

DEUXIÈME PARTIE

LES ORGANES DE LA VOIX EN MOUVEMENT. ATTITUDES VOCALES EXTERNES OU INTERNES DE CES ORGANES. — PHYSIOLOGIE ARTISTIQUE DU VISAGE OU ÉTUDE DE LA PHYSIONOMIE ANIMÉE PAR LA PAROLE ET LE CHANT.

CHAPITRE Ier

LA FORMATION VERBALE ET LE TIMBRE

La formation verbale et celle du timbre variables avec la hauteur, réglant la respiration vocale, sera en conséquence étudiée préalablement à celle-ci. La formation verbale étant la base fonctionnelle du phénomène vocal doit être l'objet d'un soin extrême.

Les preuves organiques de la formation verbale, preuves seules utilisables dans l'enseignement et la culture de la voix, indiquent l'ordre d'étude des organes vocaux.

Ce sont les *preuves organiques* de la vibration sonore dans l'acte vocal qui doivent à l'heure actuelle être utilisées dans l'étude de la voix. Pour établir ces preuves, il faut le double concours de la physiologie vocale et de l'audition.

Elles démontrent que tous les organes internes et externes de la formation verbale et du timbre, dont le voile du palais, subissent une influence évidente des variations de la tonalité laryngienne et des attitudes de la région glotto-ventriculaire du larynx. C'est là une harmonie organique et fonctionnelle entre le jeu des organes de la formation verbale et celui des organes de la tonalité laryngienne. De plus, tous ces phénomènes sont étroitement coordonnés; car les attitudes mêmes des organes de la formation verbale et de la tonalité laryngienne créent entre eux des resserrements, des fermetures, différemment localisés, pour une même formation verbale, suivant les diverses hauteurs. Enfin, sur ces fermetures se règlent la pression, la vitesse de l'onde aérienne vocale; de telle sorte que la respiration vocale est commandée par ces attitudes mêmes.

Ainsi très logiquement et contrairement à l'ordre habituellement adopté dans les différents travaux sur ce sujet, nous étudierons successivement: 1° l'*appareil de la formation verbale,* de la *résonance* et du *timbre;* 2° l'*appareil des vibrations initiales,* premier répartiteur de l'onde vocale, le *larynx;* 3° l'*appareil de la respiration vocale.*

Appareil de la formation verbale, de la résonance et du timbre. Vue d'ensemble sur les voies aériennes.

Le canal digestif commence à l'ouverture de la bouche, qui donne accès d'abord à une large cavité placée entre les mâchoires (cavité buccale). C'est là que s'accomplissent la division et le broyage des futurs éléments de nutrition, préparant l'élaboration digestive, qui doit se faire dans l'estomac (digestion). Le bol alimentaire ainsi formé passe dans la partie la plus reculée de la cavité buccale où commence l'œsophage. Certaines activités musculaires (mouvement de déglutition) poussent alors le bol alimentaire dans l'œsophage, celui-ci par sa propre énergie le fait descendre dans l'estomac. La cavité buccale est dirigée d'avant en arrière et sa partie la plus reculée, au-dessus de l'œsophage, qui descend verticalement, est séparée de la partie antérieure plus spacieuse par un repli ou soupape (voile du palais). La séparation est telle que l'arrière-bouche pourrait être considérée sans inconvénient comme une prolongation de l'œsophage vers le haut, s'étendant jusqu'à la base du crâne. L'espace dont il s'agit se nomme le *pharynx,* tandis qu'on réserve le nom de cavité buccale pour l'espace compris entre la fente de la bouche et le voile du palais.

Il est intéressant de remarquer que le bol alimentaire préparé par la mastication dans la cavité buccale traverse le pharynx d'un mouvement rapide. L'instrument nécessaire pour amener ce résultat est la *langue,* émanant du plancher de la cavité buccale. La langue est formée de substance musculaire. Sa face supérieure libre (dos de la langue) se continue dans la paroi antérieure du pharynx en se recourbant fortement en voûte (racine de la langue).

Le pharynx est en libre communication avec la cavité buccale, et par celle-ci, qui s'ouvre en dehors par la bouche, l'air extérieur peut pénétrer dans les poumons. L'inspiration peut donc aussi bien

que l'expiration se faire entièrement par cette voie. On sait toutefois que la respiration par la bouche ouverte ne s'observe que dans le cas de dyspnée ou d'inspiration profonde volontaire et quelquefois, en dehors de ces cas, par le fait d'une insuffisance de la respiration nasale. Dans la respiration ordinaire et calme, la bouche reste fermée et la cavité buccale ne sert pas et ne doit pas servir pour donner passage à l'air.

On sait, au contraire, que, normalement, l'entrée et la sortie de l'air utilisé pour la respiration s'effectuent par le nez ou pour mieux dire par la cavité nasale, cavité qui commence par devant aux narines et qui par derrière débouche librement dans le pharynx.

La voie aérienne proprement dite passe d'abord par les fosses nasales au-dessus de l'ouverture de la bouche pour pénétrer dans la partie supérieure du pharynx. De là, par une ouverture placée à la partie antérieure du pharynx et immédiatement au-dessus de la cavité buccale, elle passe dans le larynx, qui forme le commencement de la trachée, et par la trachée dans les poumons. La voie aérienne se rencontre ainsi avec la voie digestive, composée de la cavité buccale, du pharynx et de l'œsophage; de telle sorte que le pharynx appartient en commun à ces deux voies. Or, c'est là précisément ce qui permet d'utiliser le courant d'air respiratoire pour émettre des sons et pour parler. En effet, les parties de la cavité buccale, la langue tout spécialement, sont, à raison de leur grande mobilité, capables de modifier, dans la mesure la plus variée, l'espace renfermé dans la cavité buccale. Chaque forme particulière donnée à cet espace doit communiquer au courant d'air, qui le traverse, un mode spécial de vibration, qui est perçu comme un son modifié par l'ouïe. Ainsi donc la possibilité de parler, de chanter, dépend de ce que nous pouvons à volonté diriger par la cavité buccale, à partir du pharynx, le courant d'air sortant et émettre alors le son.

Il va de soi que le pharynx ne peut, tout à la fois et au même moment, servir au passage de l'air et au passage du bol alimentaire. Chacun a déjà pu en faire l'expérience directe, quand il a été entraîné à rire pendant la déglutition.

On doit dès lors en conclure qu'il existe des dispositions assurant la liberté de l'un et de l'autre passage. La respiration étant une fonction qui s'exerce constamment, tandis que la déglutition n'est qu'un acte court et passager, nous avons lieu de supposer que la disposition anatomique qui présente le caractère de permanence le plus prononcé est destinée à favoriser l'écoulement de l'air. C'est ainsi effectivement que les choses se passent. Le pharynx est maintenu constamment ouvert par des dispositions que nous aurons à étudier ultérieurement. Les parois n'ont pas, il est vrai, autant de rigidité que les cartilages de la trachée en donnent à celle-ci, mais elles sont tellement tendues par leur mode d'assemblage avec les os de la tête et avec l'os hyoïde (Voir les figures du pharynx), qu'elles ne peuvent s'affaisser et que, par conséquent, elles circonscrivent toujours une cavité contractile, dont l'accès est libre. Par là aussi se trouve certainement assuré le passage de l'air venant des fosses nasales et traversant le pharynx pour se rendre dans le larynx et ensuite dans la trachée et dans les poumons.

Ceci ne suffit pas encore; nous trouvons en effet qu'en outre et sauf pendant le temps de la déglutition, la communication libre du pharynx avec la cavité buccale et avec l'œsophage est interceptée. Rien de plus simple en ce qui concerne l'œsophage. On ne doit pas se figurer celui-ci comme une sorte de tube ouvert, dans lequel le bol alimentaire glisse en bas par le seul effet de son poids. L'œsophage, conduit musculaire, est bien plutôt contracté sur lui-même dans toute sa longueur, au point d'être absolument inaccessible, et il faut une certaine force pour y faire pénétrer le bol alimentaire venant du pharynx. Aussi, l'orifice de l'œsophage n'apparaît-il dans le pharynx que comme une faible dépression en forme d'entonnoir ou de fente très facilement visible dans l'examen œsophagoscopique. La séparation d'avec la cavité buccale est moins simple et s'effectue par un mécanisme de double soupape. Une large soupape musculaire et contractile en forme de demi-lune, dont les cornes descendent latéralement, s'appuie sur la racine de la langue, tombe de la cloison osseuse horizontale qui sépare la cavité buccale des fosses nasales (*voûte du palais*), entre la cavité buccale et le pharynx; c'est la partie molle du palais ou *voile du palais*. Dans l'état de repos, elle s'appuie immédiatement sur la partie postérieure fortement voûtée du dos de la langue et ferme ainsi la cavité buccale.

En face du voile du palais se trouve une autre soupape cartilagineuse qui s'élève à partir du bord supérieur de l'orifice du larynx comme une lame rigide et élastique ayant la forme d'une languette. C'est l'*épiglotte*, qui se trouve située très près de la partie la plus reculée et la plus basse du dos de la langue et qui monte au point de toucher presque le bord libre du voile du palais. Les deux soupapes, l'une musculaire et l'autre cartilagineuse, dont nous venons de parler, isolent donc la cavité buccale du côté du pharynx, sans pourtant réaliser par elles-mêmes l'occlusion d'une manière absolue. L'interstice qui reste entre elles peut être en outre fermé par la mise en jeu des piliers musculaires et contractiles aussi du voile du palais, par le dos de la langue placée en avant, de sorte que l'occlusion peut être considérée comme complète. Ceci n'a lieu toutefois que dans le cas où la bouche est fermée par l'application de la mâchoire inférieure sur la mâchoire supérieure. Si la mâchoire inférieure s'abaisse en même temps, l'occlusion dont nous parlons est moins complète.

La voie aérienne est donc établie dans les conditions de la plus grande indépendance possible, et l'on pourrait être tenté de considérer le pharynx comme appartenant originairement à cette voie aérienne, puisqu'il constitue la plupart du temps un tronçon de ce conduit; mais cette manière de voir ne saurait être admise, attendu que, d'après toute l'ébauche de son développement, le pharynx n'est incontestablement qu'un tronçon du canal digestif, qu'une partie la plus reculée en arrière de la cavité buccale. Aussi reprend-il toujours à ce titre son importance dans la vie physiologique, dans l'acte de la déglutition.

Les fosses nasales de leur côté, se trouvent, ainsi que, le larynx, isolées du trajet des aliments, de même que, dans la période de repos, la cavité buccale et l'œsophage sont isolés de la voie aérienne.

Malgré la grande aridité de ces détails anatomiques et physiologiques que nous avons cherché à présenter de la façon la plus simple, sans nous éloigner de la vérité, on se convaincra de leur utilité à la lecture des chapitres de ce travail sur la formation verbale et le timbre vocal.

1° Anatomie des organes de la formation verbale.

On peut diviser ces organes de la formation verbale :

1° Suivant leur situation anatomique superficielle et facilement apparente, ou profonde et plus difficile à observer;

2° Suivant leurs attributions fonctionnelles principales.

Nous subdivisons donc les organes de cette façon :

Organes de la *nasalisation*.

Organes de la *buccalisation* dont nous démontrerons les variétés.

De plus, quelle que soit la division, pour ne point nuire à l'ensemble de cette description d'anatomie artistique et physiologique des organes de la parole, on peut envisager ces organes en vue :

1° de l'étude de la physionomie;

2° de l'étude proprement dite du visage animé par la parole.

Nous étudierons donc successivement : A. La *physionomie* et le *visage animés par la parole;* B. Les *organes de la nasalisation;* C. Les *organes de la buccalisation.*

A. Étude anatomo-physiologique de la physionomie.

L'étude de la physionomie est l'étude de la mimique, l'étude de l'expression des sentiments et des passions, étude qui touche à la grime.

Cette étude de la physionomie a conduit à la *physiognomonie*. Mais tous les signes de cet art valent surtout par leur combinaison, par l'expression générale. C'est Darwin qui les a étudiés évolutivement. Duchenne de Boulogne et avant lui Albinus (*Hist. muscul.*, 1734) les ont étudiés mécaniquement, en isolant chaque muscle pour en voir le rôle et l'appropriation. Duchenne de Boulogne, simple médecin, trop peu connu, a réalisé là-dessus des travaux merveilleux.

Comme l'ont montré Darwin et Duchenne de Boulogne, la physionomie résulte, d'une part, de l'harmonie ou des dispositions morphologiques des traits du visage et de l'action du système nerveux sur la circulation; et d'autre part de l'association des habitudes utiles et de l'antithèse.

Le visage humain, c'est le premier objet sur lequel se fixent les yeux de l'enfant. Au cours de la vie, il n'est pas de jour peut-être où il ne nous offre son énigme. Que disent ces yeux? Que se passe-t-il derrière ce front? Pourquoi cette contraction des lèvres?

Le médecin se double nécessairement d'un psychologue; son premier acte devant un malade ou un visiteur est de se rendre compte de son visage. Souvent il en tire les éléments les plus précieux : une coloration subite du visage, un tremblement des paupières au début de l'interrogatoire seront pour lui comme un thermomètre enregistrant les degrés de l'émotivité.

Quant au teint, il est comme le reflet de la santé :

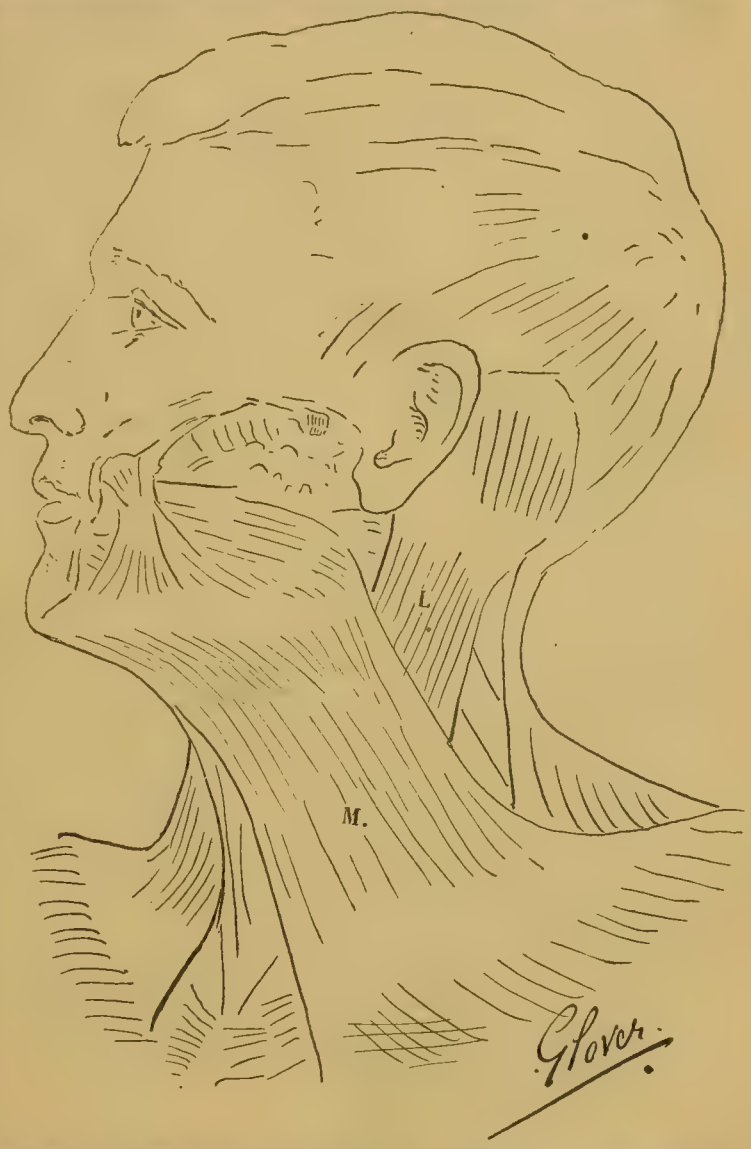


Fig. 49. — Étude de la physionomie dans la parole. — *Analyse physiologique de la physionomie et du visage animés par la parole.* — Risorius de Santorini, considéré comme une dépendance du peaucier, dans les fibres supérieures de celui-ci, mais représentant cependant un muscle distinct du peaucier.

M, peaucier; L, muscle sterno-cleido-mastoïdien.

teint des anémiques, pâle, diaphane; teint des chlorotiques, tirant sur l'ivoire, etc.

La vue, le regard. — On sait qu'il y a les hypermétropes qui voient de loin et les myopes qui voient de près. Les hypermétropes ne voient nettement que de loin par suite de l'aplatissement de la cornée ou du cristallin. Les myopes voient de trop près, parce que les mêmes appareils sont trop convexes.

Le nez. — Le nez a des ailes modelées qui palpitent à la moindre émotion.

Le visage a été richement doté au point de vue musculaire. Il a pour lui près de trente muscles, et c'est cela surtout qui est le propre de l'homme. Les singes, par exemple, dont la physionomie est remarquablement mobile, n'ont à leur service qu'un seul muscle : le peaucier. Pour exprimer leurs émotions joyeuses ou tristes, ils le contractent plus ou moins violemment et il en résulte une grimace épouvantable ; cela n'a rien à faire avec l'expression de la pensée[1].

La figure humaine, en effet, est pourvue au niveau des lèvres d'un appareil musculaire aussi délicat que complexe. D'abord, un muscle profond qui forme anneau et circonscrit l'orifice de la bouche : l'*orbiculaire des lèvres*, qui a pour mission de maintenir les lèvres fermées. Sur le visage en mouvement, il résiste à tous les muscles périphériques, car tous les groupements musculaires voisins tendent à desserrer les lèvres. Pour le dédommager, la nature lui permet certains mouvements : quand la partie médiane se contracte, il prend l'attitude du baiser.

La joue est entre autres formée par le *buccinateur*.

A côté du buccinateur, se trouve l'*élévateur superficiel* et l'*élévateur profond* de la lèvre supérieure. L'élévateur superficiel relève l'aile du nez et la lèvre supérieure dans un mouvement antagoniste ; le *petit zygomatique* et le *canin* sont les muscles des larmes, de la peine, du dédain.

Du reste, tous ces grands muscles s'insèrent près des yeux, et sont souvent les muscles de la haine, très marqués sur un masque théâtral mobile.

Duchenne de Boulogne a fait toutes ces études physiologiques et philosophiques qui deviennent extrêmement pratiques dans une école d'art.

Les muscles des lèvres, tantôt nous obéissent, mais tantôt se contractent malgré nous pour exprimer nos passions et nos pensées. Les grands acteurs, les grands orateurs, sont ceux qui connaissent le mieux le jeu subtil et délicat des petits muscles labiaux.

Le *triangulaire des lèvres* est le muscle de la tristesse de la physionomie ; le *carré des lèvres* abaisse la lèvre inférieure dans la terreur.

Il existe aussi de petits muscles dans le menton : sur des saillies osseuses du menton se trouve une petite houppe musculaire, appelée *houppe du menton*, que les anciens anatomistes, un peu gouailleurs, ont appelé les muscles des patenôtres. Ce sont ceux qui abaissent et relèvent la lèvre inférieure des vieilles femmes qui marmottent leurs litanies dans les églises.

Le rire n'a que deux muscles à son service : l'un est le *Risorius de Santorini*, et l'autre le *grand zygomatique*, dont l'extrémité supérieure est fixée à la pommette de la joue et l'inférieure vient se fixer au coin des lèvres. Il est le seul pour toutes les nuances, depuis le sourire jusqu'au rire le plus éclatant. Mais agissant seul, la joie qu'il exprime n'est pas franche, il faut que l'orbiculaire des paupières entre en jeu aussi. Quand on dit que le sourire de tel sujet vient de ce qu'il a les yeux rieurs, on parle en anatomiste et en physiologiste.

Avant de décrire spécialement les organes de la nasalisation, puis ceux de la buccalisation, exposons maintenant succinctement les bases osseuses et cartilagineuses sur lesquelles s'insèrent et prennent appui les différents organes de la formation verbale.

Fig. 50. — Étude de la physionomie dans la parole. — *Analyse physiologique de la physionomie et du visage animés par la parole.* — Jeu du Risorius de Santorini.

L, muscle sterno-cleido-mastoïdien ; M, peaucier.

1. Helme, *Le Temps*, 1913.

Les organes de la formation verbale prennent leur point d'appui sur la base du crâne. Au niveau de la base du crâne se trouve un étage qu'on appelle l'étage moyen; la base du crâne en ce point présente des saillies que nous allons désigner et qui vont montrer où se placent les organes.

La base du crâne présente trois saillies :

L'apophyse styloïde.
— *mastoïde.*
— *ptérygoïde.*

Ces trois apophyses permettent aux organes vocaux de s'insérer à la partie supérieure et de descendre vers la partie inférieure et vers le *maxillaire inférieur.*

Un petit os très mobile est situé au-dessus du larynx, c'est l'*os hyoïde;* il porte deux saillies ou cornes, une petite et une autre plus grande. Il forme la partie principale de l'appareil suspenseur du larynx.

Au-dessous de l'étage antérieur de la base du crâne se trouvent les *fosses nasales*, Ces fosses nasales sont bornées et limitées en grande partie par le maxillaire supérieur et un os appelé le *sphénoïde,* puis en haut par l'*os frontal* et l'*ethmoïde.*

Il y a deux orifices vocaux, *buccaux* et *nasaux,* car nous verrons que le nez sert à l'articulation nasale. Le nez sert en outre particulièrement à la respiration. Dans la bouche s'effectue la mastication des aliments. A l'état normal, nous respirons par le nez.

Ces deux cavités nasales et buccales aboutissent en arrière à un cloaque commun, le pharynx nasal et l'arrière-bouche. Là s'ouvrent deux conduits : le larynx et le pharynx. On ne pourrait mieux décrire le pharynx que comme un demi-cylindre musculaire avec sa concavité tournée en avant.

L'aliment pénètre par la bouche, puis se produit la fermeture des fosses nasales en arrière par la contraction du voile du palais, et celle du larynx par l'abaissement de l'épiglotte.

L'air pénètre normalement par le nez; il est réchauffé et rendu humide par le contact avec les parois humides aussi des fosses nasales; s'il passe anormalement par la bouche, froid et rapidement, il en résulte des laryngites.

Mais de toutes façons, durant le travail vocal, on utilise les deux voies. Et il faut considérer ces deux conduits comme deux conducteurs phoniques.

Le nez a ses deux orifices *extrêmement mobiles :* les narines en avant et l'orifice postérieur.

La bouche a son orifice antérieur formé par les lèvres; l'orifice postérieur correspond au pharynx et à la région du voile du palais extrêmement active durant la formation verbale.

B. — Organes de la nasalisation.

1° Nez, narines, fosses nasales. — Le nez, par sa situation au faîte de l'appareil vocal et par l'importance de ses maladies, doit être connu du professionnel de la voix.

Sa forme extérieure n'indique guère sa disposition intérieure. Une cloison verticale et médiane le divise en deux cavités, qui portent le nom de *fosses nasales.* Sur la coupe pratiquée d'avant en arrière on voit dès l'entrée dans la fosse nasale une sorte de vestibule pourvu de poils, qui ont pour effet d'arrêter les corps étrangers nuisibles, transportés par l'air. Ce vestibule est la *narine.*

En bas, c'est le plancher des fosses nasales, qui n'est autre que la voûte palatine. En dedans, la cloison nasale plus ou moins verticale, souvent déviée vers l'une ou l'autre fosse nasale et présentant par-

FIG. 51. — ETUDE DE LA PHYSIONOMIE DANS LA PAROLE. — *Analyse physiologique de la physionomie et du visage animés par la parole.* — Jeu du Risorius de Santorini.

L, muscle sterno-cleido-mastoïdien; M, peaucier.

fois des saillies proéminentes connues sous le nom d'*éperons*. Ces déviations, ces éperons provoquent l'occlusion partielle d'une fosse nasale. En dehors, sur la paroi externe faisant face à la paroi interne ou cloison, sont superposés les uns aux autres les *cornets*. Il faut se figurer ces cornets comme des coquilles ou lamelles osseuses très minces contournées sur elles-mêmes, attachées par un de leurs bords à la paroi externe de la fosse nasale, tandis que l'autre bord est libre dans la cavité nasale. Leur convexité est tournée en haut et en dedans. Au nombre de trois, ils sont désignés en procédant de bas en haut, sous les noms de cornet inférieur, moyen, supérieur. Le premier est le plus volumineux. Il y a quelquefois quatre cornets. Au-dessous et entre chaque cornet existe une partie béante qui porte le nom de *méat*. Il y a par conséquent trois méats : inférieur, moyen, supérieur.

On comprendra facilement l'importance de la perméabilité absolue, physiologique des fosses nasales pour la respiration dans la voix parlée et chantée. Les fosses nasales ont comme fonction principale la respiration. Elles servent à réchauffer et à rendre humide le courant d'air de l'inspiration avant son introduction dans les poumons. Accessoirement, elles sont disposées pour l'olfaction. La respiration nasale est la respiration physiologique. La bouche est l'ouverture supérieure des voies digestives. Ce n'est que complémentairement et dans les cas d'insuffisance nasale qu'elle sert à la respiration. Qui dit insuffisance nasale, dit maladie ; de plus, nez bouché aboutit souvent plus tard à oreille bouchée.

Communiquant en arrière avec les fosses nasales, il y a l'*arrière-cavité nasale*. C'est au niveau de cette arrière-cavité nasale que se trouve l'orifice interne de la trompe qui conduit à l'oreille moyenne : les parois sont couvertes de muscles qui, à chaque instant, ouvrent et ferment l'oreille, en obturant ou décollant les parois de la *trompe d'Eustache*, petit conduit allant de l'arrière-nez à l'oreille moyenne. Ces mouvements se trouvent quelquefois gênés. Pendant un rhume de cerveau par exemple, où la muqueuse est tuméfiée, on entend moins. Il est bon alors de travailler sur les nasales, travail vocal qui entraîne le mouvement des muscles du pharynx et du voile palatin.

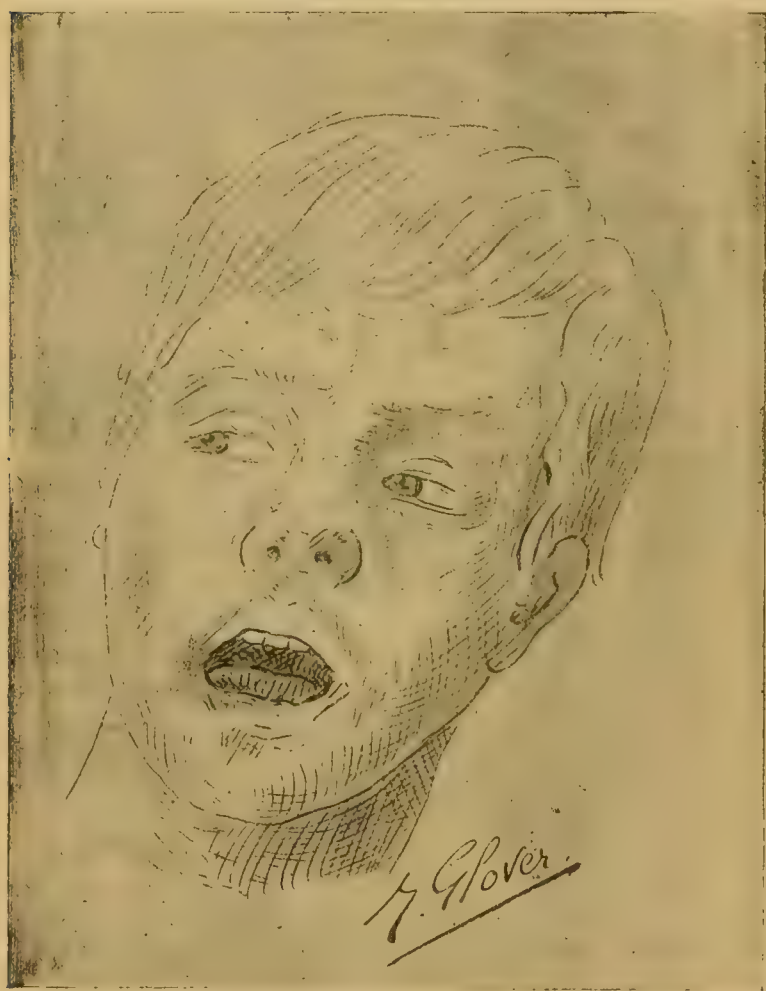


Fig. 52. — Étude de la physionomie dans la parole. — *Analyse physiologique de la physionomie et du visage animés par la parole.*

En haut se trouve la voûte des fosses nasales, lame osseuse au-dessus de laquelle se place le cerveau. Il existe en outre, diversement disposées autour des fosses nasales, des cavités osseuses, annexes, où pénètre également l'air atmosphérique. Les unes plus grandes sont dites *sinus*; les autres petites sont appelées *cellules*. On décrit pour chaque fosse nasale : 1° un *sinus maxillaire*, creusé dans l'épaisseur de la mâchoire supérieure, contre la paroi externe de la fosse nasale; 2° un *sinus frontal*, creusé à la partie antérieure de la voûte nasale; 3° un *sinus sphénoïdal*, situé à la partie postérieure de la voûte, au-dessous du cerveau; 4° les cellules dites *ethmoïdales antérieures et postérieures*. Ce sont de petites cavités creusées dans l'os ethmoïde au-dessus de la voûte nasale. Tous les sinus et cellules communiquent avec les fosses nasales, au moyen d'orifices, qu'il serait trop long de décrire ici. La muqueuse, qui tapisse l'intérieur du nez, muqueuse pituitaire, se prolonge dans ces cavités annexes pour les tapisser. Cette disposition nous explique comment les diverses inflammations de la muqueuse nasale, le coryza (rhume de cerveau) en particulier, peuvent se propager aux sinus et s'y maintenir longtemps. L'un de nous a, par des recherches remontant à quelques années, dès les premières applications de la radiographie, montré la topographie, l'aspect, dans leur ensemble, des sinus et cellules osseuses de la face, d'une façon plus exacte et complète que par tout autre moyen[1]. Nul doute que toutes ces cavités annexes (sinus et cellules) des fosses nasales n'in-

1. *Archives internationales de laryngologie.*

fluencent comme celles-ci le timbre de la voix.

Cartilages et muscles du nez. — En comparant les unes aux autres les figures ci-jointes relatives à quelques attitudes de nasalisation, on peut se rendre compte de la mobilité des cartilages du nez dans l'articulation nasale. Les cartilages du nez sont en effet animés de mouvements analogues aux mouvements des cartilages du larynx, moins étendus peut-être, mais parfaitement évidents.

Le nez a donc une charpente osseuse fixe, et une charpente cartilagineuse mobile.

Cartilages. — Il y a trois cartilages reliés entre eux par une gaine fibreuse :

1° Un *cartilage médian*, qui sépare les fosses nasales, ce cartilage ne bouge pas. C'est la cloison nasale isolant l'une de l'autre les deux fosses nasales.

Les *cartilages latéraux* sont repliés au dedans vers la cloison du nez; ils contribuent à former l'orifice nasal à droite et à gauche. Ils jouent un grand rôle dans l'articulation nasale. Il faut connaître leurs mouvements, leur fonctionnement dans la répartition précise des sonorités nasales.

Ces cartilages latéraux sont entourés par quatre petits cartilages; on les voit à la partie interne du nez; ce sont des cartilages accessoires.

Muscles. — Ces muscles sont :

1° Le *pyramidal*.

2° L'*élévateur commun superficiel* de l'aile du nez et de la lèvre supérieure.

3° L'*élévateur commun profond* de l'aile du nez et de la lèvre supérieure.

4° Le *transverse*.

5° Le *myrtiforme*, petit muscle triangulaire.

6° Le *muscle propre de l'aile du nez ou dilateur*.

On les divise en deux catégories :

a) **Les muscles extrinsèques**, qui participent au jeu de la physionomie. Ce sont le pyramidal, qui plisse le front avec le frontal et le sourcilier; les élévateurs de l'aile du nez, qui font participer les parties mobiles du nez à l'expression générale du visage; ils relèvent l'aile du nez, suivant les mouvements des joues et des lèvres.

b) **Les muscles intrinsèques** : Le transverse et le myrtiforme qui resserrent l'orifice supérieur des narines en déprimant le bord inférieur du cartilage latéral du nez, au point de rapprocher ce petit cartilage du bord interne de la cloison et de former un orifice qui s'ouvre et se ferme d'une façon continue pour régler la tension, la vitesse et l'onde vocale nasale, au moment de la production du timbre nasal.

La répartition du timbre nasal est, en effet, en partie produite par cette disposition anatomique. Voici deux exemples (Voir les figures) et deux preuves à l'appui de ce qui précède sur le mécanisme de production du timbre nasal et sur celui de l'articulation nasale.

Les mouvements des muscles intrinsèques de l'aile du nez, en dehors de ceux qu'ils exécutent comme auxiliaires de la respiration, peuvent être assez accusés. Par exemple, les syllabes AN, IN, UN, ON; de même, MA, ME, MI, MO, MU; NA, NE, NI, NO, NU, articulées sur les notes graves, provoquent très nettement la vibration des parois de la narine qui se produit en prononçant ces syllabes nasales et buccales. D'autre part, si l'on prononce : A, E, I, O, U, OU, les voyelles, sons buccaux, on remarque que les muscles intrinsèques ne prennent aucune part active à cette modalité de l'acte vocal. En somme, aucune vibration des parois des narines ne se fait sentir en dehors des attitudes de l'articulation nasale.

La conformation des parties essentiellement mobiles des narines se prête dans l'acte vocal à établir une fermeture à localisation déterminée, absolument analogue à celle que l'on observe pour les parties mobiles des cavités bucco-pharyngées et laryngées glotto-ventriculaires.

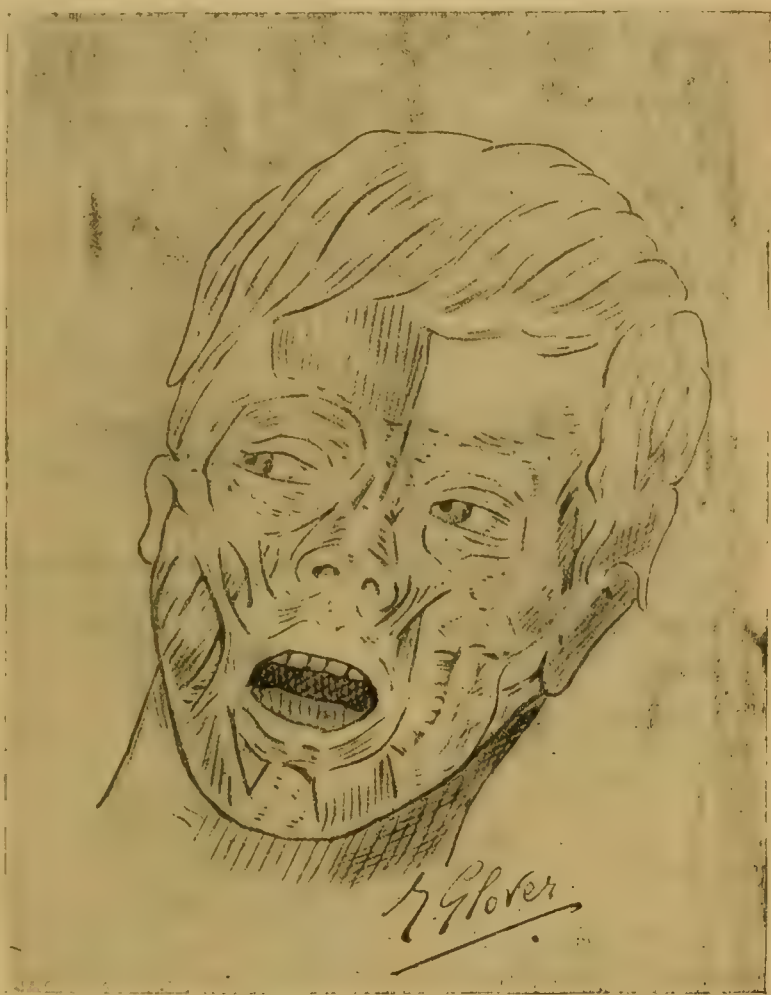


Fig. 53. — Etude de la physionomie dans la parole. — *Analyse du mouvement des muscles de la face, pour l'étude de la physionomie et du visage animés par la parole.*

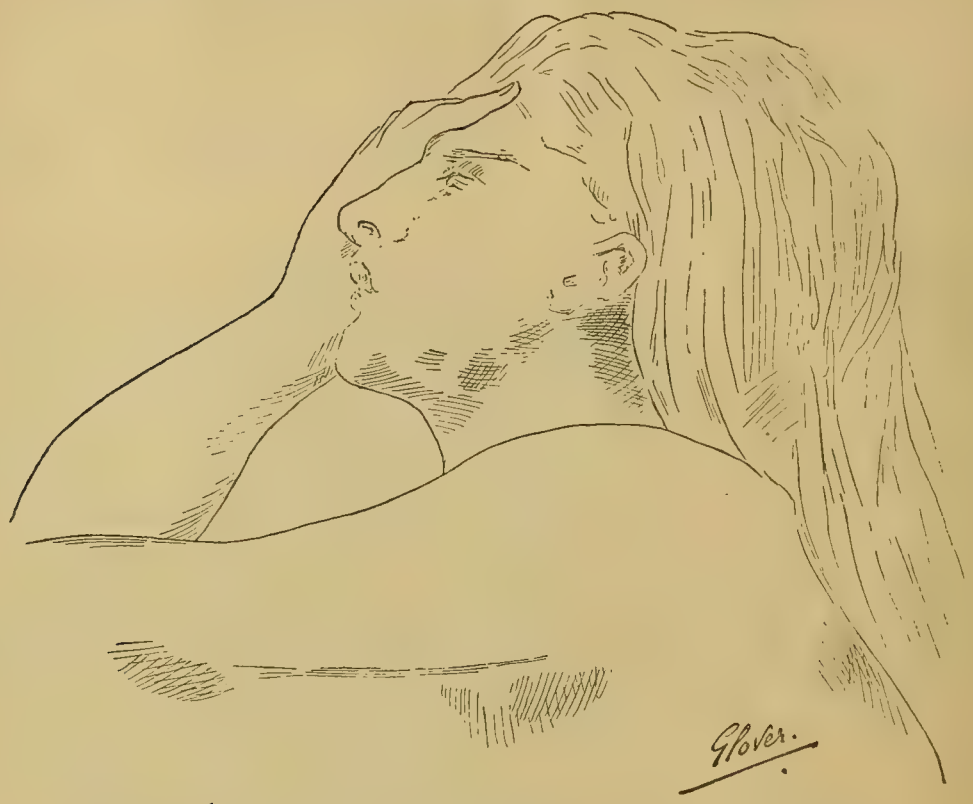


Fig. 54. — Étude de la physionomie. — *Analyse physiologique de la physionomie.*

Fig. 55. — Étude de la physionomie. — *Analyse du mouvement des muscles de la face, pour l'étude de la physionomie.*

Les *narines* dans l'acte vocal et respiratoire se resserrent et se dilatent d'une façon continue :

1° Le resserrement des narines ne résulte pas du simple rapprochement de leurs parois; sa localisation principale est *au niveau de leur orifice supérieur.*

2° Il est produit par la dépression du bord externe de cet orifice qui se porte alors vers le bord interne, c'est-à-dire vers la cloison des fosses nasales, à laquelle il s'applique plus ou moins et d'avant en arrière.

3° Cette fermeture d'avant en arrière, plus ou moins prononcée, des narines à hauteur de l'orifice supérieur, est essentiellement active, volontaire; c'est un acte intellectuel que le timbre nasal. Le timbre nasal est provoqué, en dehors de l'action du voile du palais, en ce qui concerne l'orifice supérieur de la narine, par les muscles transverse et myrtiforme. Ces petits muscles font basculer le cartilage latéral vers la cloison; une fermeture est formée par la contraction antagoniste des muscles myrtiforme et pyramidal, pour le branle vocal et la répartition méthodique de la voix nasale, de l'onde nasale et du timbre nasal.

Cette physiologie de la voix nasale, l'articulation nasale, est inconnue. On ne la trouvera raisonnée et décrite dans aucun livre. L'étude approfondie du timbre nasal par les buées vocales nous a conduits à des résultats pratiques très importants à connaître pour l'étude de cette modalité tout à fait spéciale de l'acte vocal. Ces résultats sont directement applicables à l'exploration et au contrôle de cette partie de la fonction vocale d'articulation. Nous revenons plus loin sur ce sujet à l'occasion du classement physiologique des voix sur le timbre.

Fig. 56. — Étude de la physionomie. — *Analyse du mouvement des muscles de la face, pour l'étude de la physionomie et du visage, animés par la parole.*

A, muscle orbiculaire des paupières; C, muscle canin; D, muscle orbiculaire des lèvres; E, muscle peaucier; F, faisceau musculaire innominé; G, grand zygomatique; L, muscle transverse ou triangulaire du nez; M, muscle splénius du cou; N, muscle triangulaire des lèvres; O, Risorius de Santorini, point où, parvenues au niveau de la commissure des lèvres, ses fibres se mêlent à celles des muscles grands zygomatique et triangulaire, et s'attachent pour la plupart à la peau; P, masseter ; R, muscle carré du menton; S, petit zygomatique; T, muscle dilatateur des narines; U, muscles buccinateurs; W, portion verticale du muscle trapèze; X, muscle sterno-cleido-mastoïdien; Z, muscle élévateur commun profond, de l'aile du nez et de la lèvre supérieure.

2° Voile du palais. — Quand on observe, en renversant la tête en arrière, la cavité buccale grande ouverte, on voit bien la voûte de la bouche, le palais. On remarque ainsi, qu'elle est plus ou moins creuse, plus ou moins surélevée. En arrière d'elle est attachée une partie membraneuse qui la prolonge, le voile du palais. Ce voile s'élève comme dans A, dans E et s'abaisse comme dans AN. On peut voir facilement ces deux mouvements.

Le voile du palais marque la séparation entre les pharynx supérieur et moyen. Nous avons vu que lorsqu'il vient s'appliquer par son bord postérieur à la paroi postérieure du pharynx, toute communication se trouve momentanément interrompue, entre le nez et la bouche. Sur le milieu du bord postérieur du voile du palais se détache un petit appendice qui est comme suspendu dans la bouche, la *luette*, de dimensions variables. Toujours du bord postérieur du voile, mais vers ses extrémités latérales, se détachent, à droite et à gauche, les deux piliers du voile du palais. Issus du voile, on les voit descendre sur les côtés de la bouche. L'un (pilier antérieur) se dirige presque verticalement pour aller se perdre sur le

bords de la langue; l'autre (pilier postérieur) descend en arrière vers les parties latérales du pharynx, sur lesquelles il disparaît. Ces deux piliers renferment des muscles dont nous n'indiquerons pas ici les noms compliqués (voir la figure). La contraction de ces muscles joue un rôle important dans les adaptations de la voix.

On appelle isthme du gosier l'orifice vertical que dessinent le bord postérieur du voile du palais en

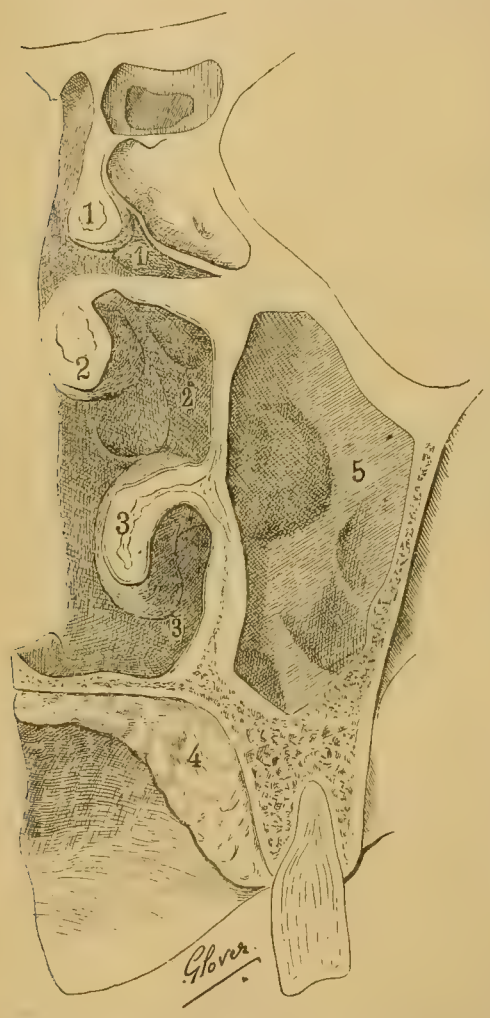


Fig. 57. — Différentes formes de cavités des sinus et différentes variétés de timbre de voix du sinus. — *Sinus maxillaire droit. — Portion antérieure d'une coupe vertico-transversale passant par l'avant-dernière grosse molaire supérieure. — État normal.*

1, cornet supérieur; 2, cornet moyen; 3, cornet inférieur. — 1, méat supérieur; 2, méat moyen; 3, méat inférieur; 4, coupe de la voûte palatine; 5, cavité normale du sinus maxillaire.

haut, les piliers antérieurs sur les côtés et la base de la langue en bas. Nous avons vu que c'est à partir de l'isthme du gosier que commence l'arrière-bouche ou *oro-pharynx*.

Entre les piliers antérieurs et postérieurs, on voit les *amygdales* (du grec ἀμυγδάλη, — amande), de volume variable. Elles sont constituées par un tissu conjonctivo-lymphatique : 1° à la voûte du naso-pharynx (troisième amygdale ou de Luschka); 2° à la base de la langue devant l'épiglotte (quatrième amygdale); 3° autour de l'orifice de la trompe d'Eustache. Ces diverses amygdales, comme les amygdales buccales, sont susceptibles de prendre, sous l'influence d'états de santé générale spéciaux, un volume excessif qui non seulement gêne, au même titre, le fonctionnement vocal, mais encore entretient une perpétuelle tendance aux affections catarrhales de la gorge, du larynx et des bronches. Les tissus conjonctivo-lymphatiques de ces régions, en augmentant de volume, se transforment en végétations, en tumeurs adénoïdes, susceptibles de s'enflammer (adénoïdite) et d'infecter par voisinage les oreilles (otites). Elles doivent être réduites par les moyens médicaux et chirurgicaux suivant les cas et le plus tôt possible durant la première enfance ou l'adolescence, sans tarder. Avant de faire suivre la classe de solfège à un enfant, il sera bon d'examiner l'arrière-gorge à ce point de vue spécial. De cette façon, il pourra résulter de cet examen et d'une intervention en temps voulu, non seulement une meilleure adaptation de la voix actuelle et future, mais encore une amélioration de la santé générale par une modification favorable de la respiration nasale et par suite de la circulation, sans compter la mise à l'abri du trouble de l'audition se produisant si fréquemment un jour ou l'autre, lorsqu'il existe des végétations adénoïdes.

Il serait facile d'indiquer ici tout au long les funestes conséquences de cette affection abandonnée à elle-même et de décrire ce que sont ces enfants à facies caractéristiques, chétifs, souvent malingres, proie facile de toutes les maladies infectieuses à début guttural qui guettent cet âge, et guérissant dans la grande majorité des cas, comme par enchantement, dès qu'on a fait disparaître la cause par une intervention opportune, et dès qu'on a appliqué un traitement général méthodique. Le voile du palais est un organe très important par ses muscles qui ont une action vocale, action qui nous intéresse spécialement. Quand passe le bol alimentaire, d'autre part, le voile se contracte pour fermer l'orifice du nez, exécutant ainsi sa fonction digestive, durant le deuxième temps de la déglutition.

Le voile est constitué par des muscles recouverts du côté de la bouche et du nez par une muqueuse. En se contractant il se relève et s'abaisse par sa partie médiane et ses deux pilliers peuvent se rapprocher à la manière d'une paire de rideaux.

Sa hauteur est d'environ 3 cm. de haut en bas, sa largeur de 6 cm. environ chez l'adulte.

Les muscles du voile du palais ont une grande importance.

1° Le pilier postérieur contient un muscle : le *pharyngo-staphylin*, qui ferme et resserre l'orifice postérieur de la bouche.

2° Un autre muscle se trouve dans le pilier antérieur, c'est le *glosso-staphylin*, qui limite et resserre l'isthme du gosier.

3° Un autre muscle médian, le *palato-staphylin*, va du bord postérieur de la voûte du palais à la luette. Quand il se contracte, il raccourcit la luette; il en contracte la partie médiane. C'est avec le péristaphylin externe, le muscle de l'I, puisque dans I, la buée nasale disparaît complètement. C'est une formation verbale dans laquelle le voile est très élevé, beaucoup plus que dans A par exemple.

4° *Le péristaphylin externe* part de la base du crâne et va vers le voile du palais sous forme de travées musculaires qui tendent à former cette espèce de concavité du voile en bas dans la prononciation des buccales, dans I en particulier. C'est un tenseur latéral du voile pour la moitié supérieure surtout.

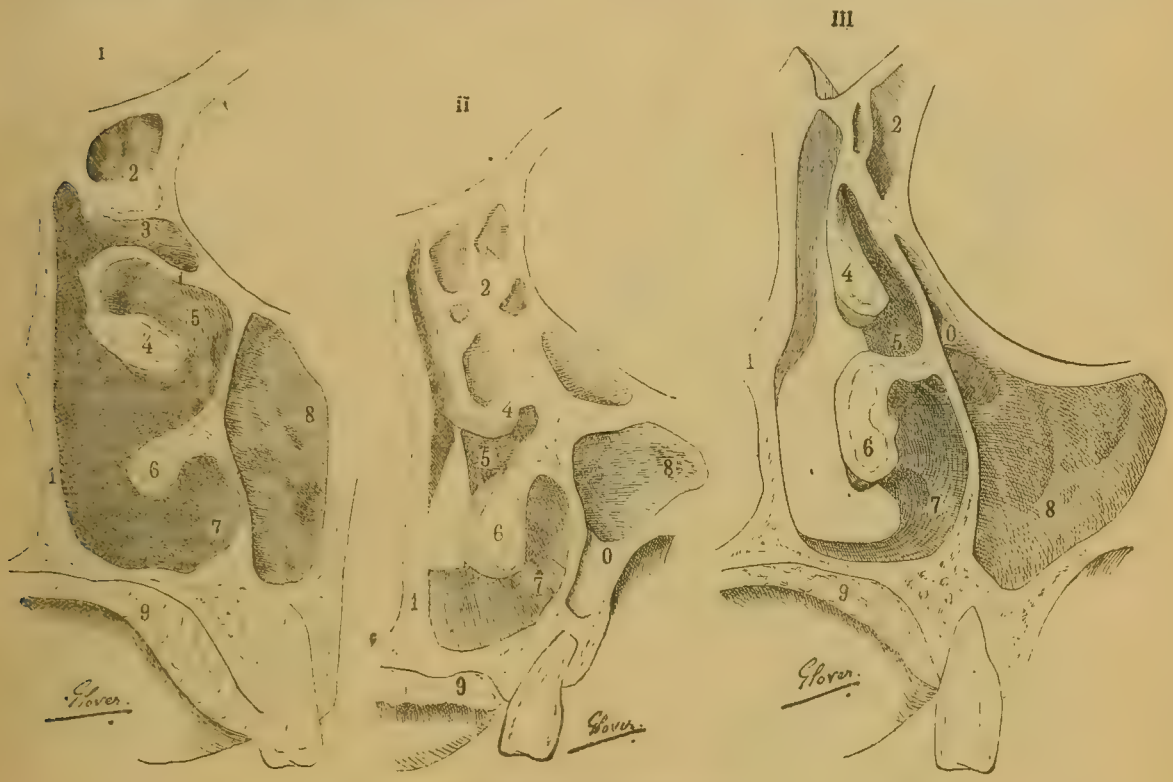
3° Enfin *le péristaphylin interne,* qui élève le voile.

C. — Organes de la buccalisation.

Il nous reste maintenant à parler des organes de la buccalisation.

Bouche. — La bouche est limitée en avant par les lèvres. Derrière celles-ci et en avant des dents, le *vestibule de la bouche,* que les mouvements des lèvres et des joues modifient incessamment dans sa forme, puis les dents rangées en série sur les deux mâchoires (arcades dentaires). Derrière elles commence la bouche, à laquelle on distingue un plancher et une voûte. Sur le plancher de la bouche repose la langue. Elle est attachée à un os, l'os hyoïde, dont nous avons parlé à propos du larynx. Cet os surmonte en effet le larynx. La langue, organe musculaire, est susceptible de changer à tout instant de forme, de sortir ou de rentrer dans la cavité buccale, de s'aplatir, de se bomber, en faisant gros dos, ou de se creuser en gouttière.

La cavité buccale peut donc subir différents changements, certains relatifs à la digestion, pour la mas-



ANOMALIE DU SINUS MAXILLAIRE.

FIG. 58. — 1, cloison des fosses nasales; 2, cellules ethmoïdales; 3, méat supérieur; 4, cornet moyen; 5, méat moyen; 6, cornet inférieur; 7, méat inférieur; 8, cavité du sinus maxillaire *aplati dans le sens latéral*; 9, coupe de la voûte du voile du palais.

FIG. 59. — 1, cloison des fosses nasales; 2, cellules ethmoïdales postérieures; 4, cornet moyen; 5, méat moyen; 6, cornet inférieur; 7, méat inférieur; 8, sinus maxillaire; O, anomalie du sinus : *golfe alvéolaire*; voûte palatine.

FIG. 60. — 1, cloison nasale; 2, cellule ethmoïdale postérieure; 4, cornet moyen; 5, méat moyen; 6, cornet inférieur; 7, méat inférieur; 8, antre d'Highmore ou sinus; O, anomalie du sinus : *golfe ethmoïdal*; 9, voûte palatine.

tication, la déglutition. Nous ne nous occuperons pas des changements de forme de cette première sorte, premier mécanisme de la cavité buccale. Mais nous nous étendrons sur les changements de forme de cette cavité, relatifs à la formation verbale. Le second mécanisme de la cavité buccale est celui qui meut les *lèvres* et détermine par suite la forme de la fente de la bouche. Au point de vue des fonctions digestives, il constitue le moyen de réception des aliments dans la cavité buccale. Mais au point de vue de la parole, il détermine les variations de forme de la fente de la bouche qui, à son tour, influe de la manière la plus diverse sur la production du son articulé.

Un troisième mécanisme est celui qui fait entrer en fonctionnement le voile du palais. Au point de vue de la digestion, il sert à la déglutition. Au point de vue de la parole, c'est de lui que dépendent le degré d'isolement des fosses nasales par rapport à la cavité buccale et la mesure dans laquelle le courant d'air est forcé de passer par cette cavité. A ce mécanisme se trouve lié celui qui agit par les muscles *constricteurs du pharynx,* le supérieur en particulier.

Enfin le quatrième mécanisme est celui de l'évolution de la *langue,* émergeant du plancher de la cavité buccale. Au point de vue des fonctions de la digestion, cet organe concourt à la préhension des aliments, à la mastication, au premier temps de la déglutition. Au point de vue de la parole, la langue a la propriété de changer de tant de manières différentes la forme de la cavité buccale, qu'elle exerce par ce moyen la plus grande influence sur la formation des sons articulés, sur la formation verbale.

1° **Lèvres.** — Dans la musculature de la bouche,

149932

on peut distinguer deux couches : la couche profonde constituée par le *muscle buccinateur* (de *buccina*, trompette), en forme d'anneau. Ce muscle traverse, par conséquent, les lèvres d'un côté à l'autre, formant ainsi la base de la musculature des lèvres. La bouche n'est en somme qu'une fente entre deux faisceaux du tissu musculaire. Ces deux séries de faisceaux s'entre-croisent aux coins de la bouche, et par suite, dessinent les extrémités latérales de la fente de la bouche.

Il y a des muscles dilatateurs de la fente de la bouche : *muscle zygomatique* qui descend obliquement vers le coin de la bouche, et muscle *Risorius de Santorini* qui monte obliquement vers le même point. En tout, il existe dix à douze muscles pour produire cette dilatation :

L'*élévateur propre* et l'*élévateur de la lèvre supérieure et de l'aile du nez*, l'*abaisseur de la lèvre inférieure ou muscle carré du menton*, en opposition avec le précédent.

L'*élévateur du coin de la bouche* et son antagoniste l'*abaisseur du coin de la bouche ou muscle triangulaire du menton*.

La couche en forme d'anneau qui rétrécit l'ouverture de la bouche se compose des éléments ci-après :

1° Une partie du muscle buccinateur;

2° Un véritable sphincter;

3° Des anses musculaires formées par les muscles du coin de la bouche;

4° Des parties des muscles incisifs : muscles incisifs supérieurs, dont l'*abaisseur de l'aile du nez*, le muscle incisif inférieur.

La grande multiplicité des forces musculaires agissant sur la fente de la bouche explique suffisamment la mobilité extraordinairement grande dont celle-ci est douée, et le pouvoir qu'elle a de prendre des formes si diverses pour la formation des sons articulés, des jeux de physionomie, et aussi pour le perfectionnement du mécanisme et de la technique spéciale dans l'étude des instruments à vent.

Fig. 61. — Formation verbale, articulation nasale de la parole. *Vue latérale des cartilages du nez.*

R, cartilage latéral droit; M, branche externe du cartilage de l'aile du nez; E, premier et deuxième noyau cartilagineux surajouté à la branche externe.

2° Le maxillaire inférieur. — Il présente quatre muscles.

Ces muscles ont une action :

a) Vocale, la seule qui nous intéresse ici;

b) Masticatrice, qui joue un grand rôle dans la digestion. Sur une saillie ou apophyse coronoïde de l'os maxillaire inférieur, s'insère en bas un muscle masticateur qui se trouve dans la tempe et qu'on appelle le *muscle temporal*. Puis, sur le côté de la branche montante du maxillaire, se trouve un muscle très gros, le *masseter*, muscle broyeur.

Il y a aussi d'autres muscles qui ont un grand intérêt; ce sont les muscles *ptérygoïdiens internes* et *externes*, dont les deux actions se combinent et contrecarrent un peu l'action des muscles masticateurs. Ces muscles ptérygoïdiens sont plutôt vocaux; l'interne élève la mâchoire inférieure, l'externe produit les mouvements de trituration, indirectement. Ces deux muscles agissent aussi en modifiant à volonté la fixation du larynx.

3° Les joues. — J'ai parlé des muscles des joues et de leur action en étudiant le visage.

4° La langue a une charpente osseuse et fibreuse.

Au-dessus du larynx, la langue s'insère en bas à un petit os qu'on appelle l'*os hyoïde*, dont nous avons plusieurs fois parlé.

Parmi les muscles de la langue à action vocale et s'insérant sur le maxillaire inférieur, se trouve le génio-glosse, qui se fixe à la partie antérieure du maxillaire inférieur, sur de petites saillies, *apophyses geni*.

Ces muscles se dirigent vers la partie périphérique de la langue; au nombre de deux; ces muscles *génio-glosses* forment la partie charnue de la langue.

Le *génio-glosse* et le *stylo-glosse* sont à retenir. Lorsque, de chaque côté, le génio-glosse et le stylo-glosse se contractent simultanément, la partie médiane de la face dorsale de la langue se déprime et prend la forme d'une gouttière longitudinale très accentuée. La langue se présente sous la forme d'une dépression centrale plus ou moins marquée; c'est l'attitude qu'elle prend dans l'action de souffler et

dans presque toutes les attitudes vocales en général. Que cet organe soit en avant dans la bouche, ou dans la partie moyenne, ou très en arrière, peu importe; toujours sous l'action de ces deux muscles, le génio-glosse et le stylo-glosse, pour donner l'attitude vocale précise, la langue, dans sa partie médiane, présente une dépression.

Il y a ensuite le muscle *hyo-glosse*, qui s'appuie sur le génio-glosse. Il prend son origine au bord supérieur de la grande corne de l'os hyoïde, se dirige en avant, en se tenant étroitement accolé à la paroi latérale du pharynx, au-dessus de l'os hyoïde. Il aboutit à la face extérieure du muscle génio-glosse dans la langue pour se terminer dans celle-ci par les irradiations de ses faisceaux.

Le troisième muscle est le *stylo-glosse*. C'est un renflement long, mince, arrondi, qui prend son origine à l'apophyse styloïde de l'os temporal, et qui descend dans un trajet libre près de la partie supérieure du pharynx. Au-dessus de l'os hyoïde, il se tourne en avant pour se diriger le long de la face externe du muscle hyo-glosse jusque vers la pointe de la langue.

Les masses musculaires qui d'autre part se trouvent comprises entièrement dans la substance de la langue sont les suivantes :

1° Le muscle *lingual longitudinal inférieur*, situé entre le muscle génio-glosse et le muscle hyo-glosse dans toute la longueur de la langue;

2° Le muscle *lingual longitudinal supérieur*, très mince et qui se trouve au dos de la langue sur toute sa longueur en dessous de la muqueuse;

3° Le muscle *lingual transverse*, assemblage d'un très grand nombre de faisceaux musculaires isolés, qui traversent la langue dans toutes ses parties et dans une direction oblique par rapport à la longueur.

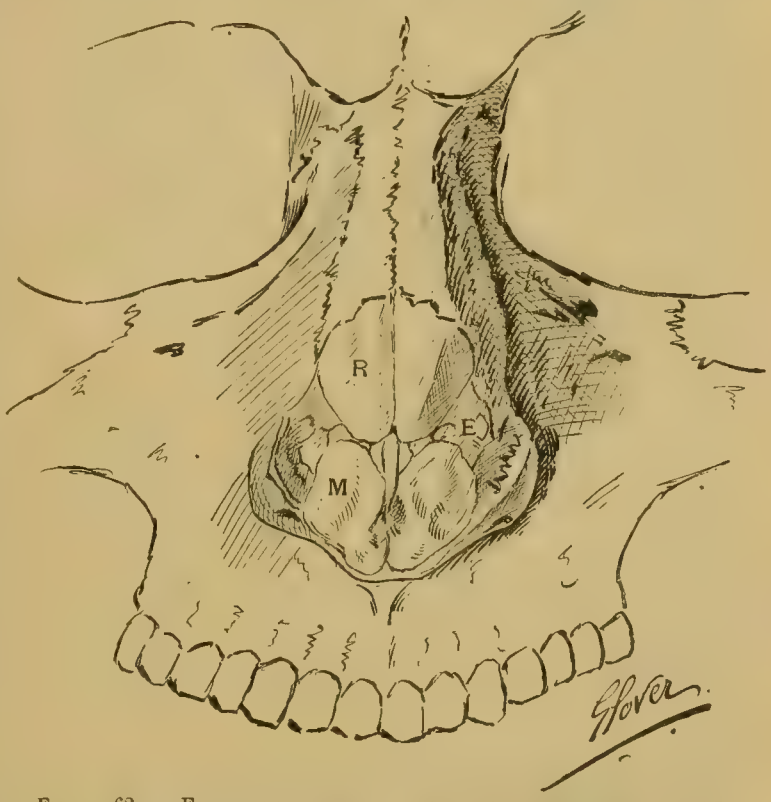


Fig. — 62. — Formation verbale, articulation nasale de la parole, les cartilages du nez. — *Charpente osseuse et cartilagineuse du nez.*

R, cartilage latéral du nez; M, branche externe du cartilage de l'aile du nez; E, cartilages accessoires antérieurs dont l'existence est constante, premier et deuxième noyau cartilagineux surajouté à la branche externe.

En ce qui touche l'action de ces muscles, on doit reconnaître que les trois muscles que je viens de décrire et qui constituent la seconde catégorie des muscles de la langue, ne peuvent exercer d'influence que sur la forme de celle-ci. Les trois muscles de la première catégorie, au contraire, qui déterminent un changement de place du corps de la langue, peuvent en même temps amener, en outre, une modification de forme.

En étudiant d'abord les muscles de la seconde catégorie, nous trouvons que les deux muscles longitudinaux doivent réaliser, par leur contraction, un raccourcissement du corps de la langue à quoi est lié nécessairement un épaississement et un élargissement. Il y aura néanmoins une différence selon que l'un ou l'autre des deux muscles, le longitudinal supérieur ou le longitudinal inférieur, agira seul ou que tous deux agiront ensemble. En effet, le premier ne peut produire qu'un raccourcissement dans la partie supérieure de la langue, et comme la partie inférieure reste alors en repos, ce raccourcissement doit se manifester par une forme concave que prend la langue ou par un soulèvement de la pointe de celle-ci. Pareillement, le muscle longitudinal inférieur ne contracte que la partie inférieure de la langue, tandis que le dos de la langue reste à l'état de repos. Le dos de la langue prend une forme voûtée avec la convexité en dessus et la pointe de la langue est dirigée en bas.

Si les deux muscles longitudinaux, inférieur et supérieur, agissent ensemble, ils raccourcissent toute la langue. Si cette contraction ne se produit que d'un côté, elle a lieu plus ou moins en haut, en bas, suivant que le plus fort des muscles est le supérieur ou l'inférieur.

Le *muscle transverse*, placé transversalement comme son nom l'indique, rapproche l'un de l'autre les bords latéraux de la langue et produit ainsi une rétraction de la langue dans le sens latéral, rétraction liée à l'allongement de celle-ci et avec son épaississement dans le sens de la hauteur.

Parmi les muscles de la première catégorie, le muscle génio-glosse a, comme étant le plus grand et le plus puissant, l'action la plus marquée. Il tire en avant tout le corps de la langue, de telle façon que la pointe de la langue est projetée au dehors jusque par-dessus les incisives et par-dessus la lèvre inférieure.

Au contraire, le muscle hyo-glosse tire le corps de la langue en arrière et en bas, de telle façon que la partie postérieure du dos de la langue se recourbe en voûte et se trouve pressée contre le pharynx.

Le muscle stylo-glosse tire de même en arrière le corps de la langue, mais vers le haut, de manière à la presser contre le palais. En même temps, il élève le bord de la langue de son côté, et par là roule quelque peu la langue autour de son grand axe.

Si les deux muscles agissent simultanément, ils donnent à la langue, par suite de l'élévation des deux bords du dos, une forme de gouttière.

Fig. 63. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de A sur Ut*[e].

A, élévateur propre de la lèvre supérieure; B, transverse du nez; C, corde vocale; D, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure. Au-dessous de la partie inférieure de ce muscle, se trouve le muscle myrtiforme qui s'attache en bas à une saillie du bord alvéolaire, répondant à l'incisive latérale, à la canine, et à la première petite molaire, pour monter en s'élargissant vers la base du nez. Ce muscle de la couche profonde n'est pas visible dans cette figure; E, épiglotte; F, bande ventriculaire; G, voile du palais; H, muscle dilatateur de la narine; I, cartilage thyroïde; L, langue; M, naso-pharynx; N, cartilage aryténoïde; O, ventricule du larynx; P, cartilage cricoïde; R, muscle génio-hyoïdien; S, sinus sphénoïdal; T, voûte du palais; U, cloison des fosses nasales.

Ces explications doivent suffire pour faire saisir sur quoi se fonde l'extraordinaire mobilité de la langue. Les actions simples des divers muscles offrent déjà par elles-mêmes une grande variété, et cette variété peut encore se multiplier à l'infini par l'action simultanée de plusieurs muscles, par la succession de diverses actions simples ou composées.

Le pharynx (arrière-bouche). — Le pharynx, appuyé sur la colonne vertébrale, a la forme d'une gouttière ouverte en avant. C'est dans cette gouttière que descendent les aliments pour pénétrer dans l'œsophage, tube membraneux contractile qui passe derrière le larynx et la trachée, pour aboutir à l'estomac. On peut diviser le pharynx en trois portions superposées en étages. L'étage inférieur (3e portion) est situé en arrière de l'entrée du larynx et porte à cause de cette contiguïté le nom de *laryngo-pharynx* ou de *pharynx-laryngien*; l'étage moyen (2e portion) est situé au fond de la bouche (*oro-pharynx*) ou *pharynx buccal*. Il représente bien ce qu'on est convenu d'appeler arrière-bouche. L'étage supérieur (1re portion) se trouve constituer l'arrière-cavité nasale, l'arrière-nez (*naso-pharynx*, ou *pharynx nasal*), et établir, ainsi que nous l'avons vu, une large communication entre la cavité nasale et buccale. Sur ses parties latérales, à droite et à gauche, s'ouvre, ainsi que nous l'avons dit déjà, un orifice ovalaire très petit, mesurant environ 7 millimètres de hauteur sur 5 millimètres de largeur. C'est l'orifice pharyngien de la trompe d'Eustache. La trompe s'enfonce dans les parties molles, en se dirigeant en haut en arrière et en dehors vers la cavité de l'oreille moyenne, vers la caisse du tympan, qu'elle met en communication avec le naso-pharynx. De cette communication entre le pharynx nasal et la caisse du tympan, résultent un certain nombre de faits physiologiques sur lesquels nous dirons quelques mots en traitant de l'anatomie et de la physiologie de l'oreille, de l'audition.

2° Physiologie des organes de la formation verbale.

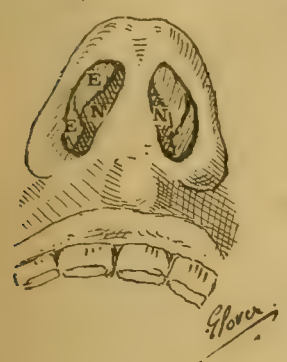
A. Les trois phases d'un phonème ou élément sonore du langage.

Après avoir décrit, comme il convient ici, d'une façon très élémentaire les organes vocaux de l'articulation nasale et ceux de l'articulation buccale, il devient possible d'étudier les trois phases d'un élément sonore du langage.

Mais avant de parler des trois phases d'un élément sonore du langage, je voudrais, en préambule, exposer quelques idées générales qui prépareront à com-

prendre l'intérêt de l'étude de la physiologie de la voix dans la parole et dans le chant.

Puisque c'est sur l'homme que l'on peut seulement étudier la voix articulée, pour ne pas s'éloigner de la vérité, il faut envisager la fonction vocale en étudiant l'anatomie du vivant, en étudiant les organes de la voix en mouvement et en s'aidant, dans ce but, à l'occasion, des sciences appliquées. Nous croyons devoir laisser peu de place, dans l'exposé qui va suivre, à la superposition trop stricte d'un phénomène physique à un phénomène physiologique, car cette



LA RESPIRATION ET L'ARTICULATION NASALE, FORMATION DU BRUIT NASAL INITIAL, RESPIRATOIRE ET VOCAL TRANSMIS AUX POUMONS. — *Organes de la nasalisation, orifice supérieur des narines.*

FIG. 64. — *Cavité des narines, vue par sa partie inférieure.*

E, E, saillie formée par le bord inférieur du cartilage latéral du nez; N, N, orifice supérieur des narines.

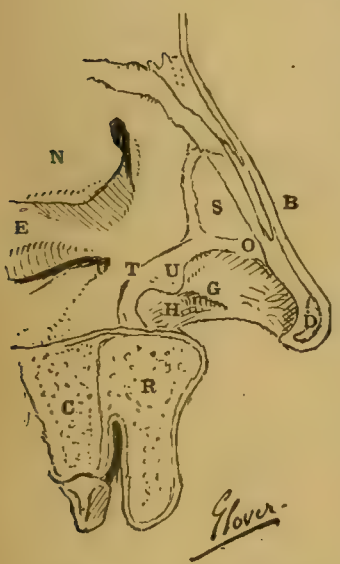


FIG. 65. — *Paroi externe des narines.*

O, ligne courbe établissant les limites respectives de la narine et de la fosse nasale correspondante. Partie antérieure de cette ligne, formée par la saillie du bord inférieur du cartilage latéral du nez; T, partie postérieure de cette ligne, formée par le bord supérieur du cartilage de l'aile du nez; U, saillie que présente ce même cartilage; G, portion déprimée de la paroi externe à la constitution de laquelle ce cartilage ne prend aucune part, elle est complètement recouverte de poils; H, dépression située au-dessous de la saillie du cartilage de l'aile du nez; D, extrémité antérieure de la cavité des narines; S, cartilage latéral du nez; couvert par la pituitaire; N, cornet moyen; E, cornet inférieur; B, coupe du cartilage latéral droit; R, coupe de la lèvre; C, coupe du bord antérieur du maxillaire supérieur.

conception de la méthode expérimentale peut ici mener à des erreurs. Il y a seulement entre ces deux ordres de phénomènes, analogie, comparaison parfois possible : par exemple, un moulage de la bouche, pendant l'émission vocale, opéré dans le but de déceler les attitudes vocales dans la formation verbale, est un procédé expérimental imparfait, parce que l'on ne peut mouler que la partie antérieure et non la partie profonde, région cependant importante, celle où se produisent les mouvements du voile du palais, dont nous aurons souvent à parler. De plus, lorsqu'on cherche à mouler une cavité naturelle musculo-élastique comme la bouche, on interrompt le courant d'air, sur la pression et la vitesse duquel les organes règlent leur degré de contractilité voulue et déterminée, la tonicité de leur paroi; le moulage de la bouche donnera donc une notion inexacte du phénomène de la formation verbale. Nous montrerons que, sans rien mouler et sans interrompre le courant d'air, nous arriverons au résultat cherché par un autre moyen, et nous ne contrecarrerons aucunement, par le dispositif expérimental adopté, les organes de la formation verbale dans leurs évolutions multiples.

LA RESPIRATION ET L'ARTICULATION NASALE, FORMATION DU BRUIT NASAL, INITIAL, RESPIRATOIRE ET VOCAL TRANSMIS AUX POUMONS. — *Organes de la nasalisation, orifice supérieur des narines.*

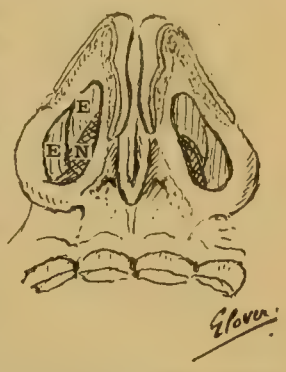
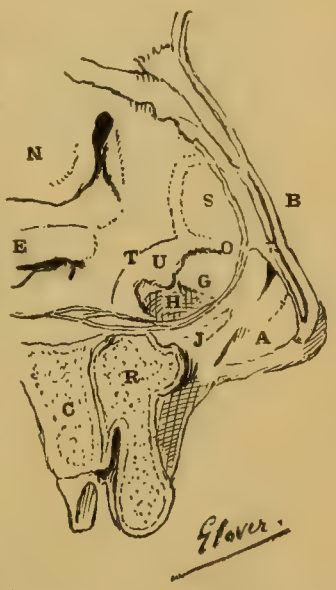


FIG. 66. — *Cavité des narines et les cartilages qui contribuent à la former.*

E supérieur, saillie formée par le bord inférieur du cartilage latéral du nez, elle fait partie de l'orifice supérieur de la narine, qu'elle rétrécit en s'appliquant d'avant en arrière à la cloison des fosses nasales; E inférieur, saillie du cartilage de l'aile du nez; N, orifice supérieur des narines.

FIG. 67. — *Paroi interne de la cavité des narines.*



A, portion de la paroi interne de la narine droite sur laquelle sont implantés les poils, ceux-ci ne sont représentés que par les orifices qui leur donnent passage; J, saillie de la branche interne du cartilage de l'aile du nez; O, saillie que forme le bord inférieur du cartilage latéral du nez; U, saillie du cartilage de l'aile du nez; T, ligne courbe qui limite la paroi externe de la narine gauche dont une partie seulement est visible et qui contribue à former l'orifice supérieur des narines; G, ligne courbe séparant la portion lisse de la paroi externe de la narine gauche, de celle qui est recouverte de poils; H, dépression située au-dessous de la saillie du cartilage de l'aile du nez; S, cartilage de l'aile du nez, recouvert par le pituitaire; N, cornet moyen; E, cornet inférieur; R, coupe de la lèvre; C, coupe du bord antérieur du maxillaire supérieur; B, coupe du cartilage latéral droit. Les muscles transverse et myrtiforme du nez resserrent l'orifice supérieur des narines, en déprimant le bord inférieur du cartilage latéral du nez, au point de rapprocher ce petit cartilage du bord interne de la cloison et de former un orifice qui s'ouvre et se ferme d'une façon continue, pour régler la tension, la vitesse de l'onde nasale, respiratoire et vocale.

Cette anatomie du vivant, dont nous parlions à l'instant, est à l'heure actuelle à la portée de tous, et il y a lieu de s'y reporter. Ainsi nous nous trouverons conduits à faire, en l'étudiant, la traduction anatomique, tangible, visuelle, etc., des actes et des attitudes vocales.

On comprendra, par suite, que l'étude de la physiologie de la voix est l'application directe des connaissances fournies par l'étude des organes de la voix en mouvement, celle du visage animé par la

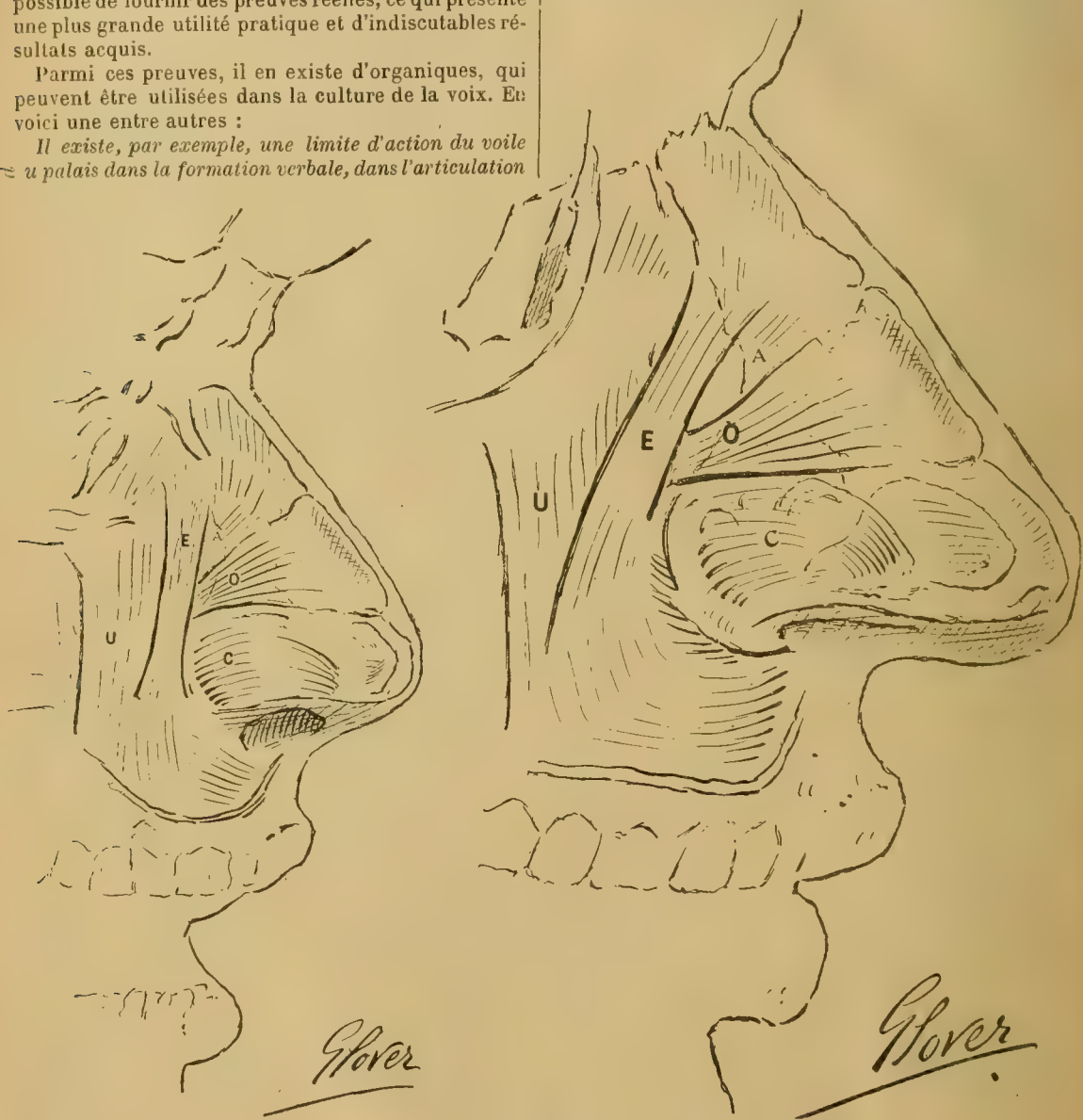
parole, à l'interprétation et au classement des faits anatomiques. Et bientôt on reconnaîtra qu'il existe une étroite harmonie fonctionnelle et organique entre les divers organes de la fonction vocale. Nous allons voir qu'à côté d'une simple description théorique plus ou moins captivante de ces phénomènes, il est possible de fournir des preuves réelles, ce qui présente une plus grande utilité pratique et d'indiscutables résultats acquis.

Parmi ces preuves, il en existe d'organiques, qui peuvent être utilisées dans la culture de la voix. En voici une entre autres :

Il existe, par exemple, une limite d'action du voile du palais dans la formation verbale, dans l'articulation vocale et dans la détermination du timbre, suivant la note laryngienne.

Nous avons démontré ce fait.

Comme tous les organes, internes et externes, de la formation verbale, le voile du palais subit un changement évident dans ses contractions suivant



FORMATION VERBALE ET TIMBRE, ARTICULATION NASALE DE LA PAROLE.

FIG. 68. — *Attitude vocale de AN.* FIG. 69. — *Attitude vocale de OU — O.*

A, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; C, muscle dilatateur de la narine; élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; O, muscle transverse ou triangulaire; U, élévateur commun profond.

les variations de la tonalité laryngienne, des attitudes des cordes vocales, de l'aspect des ventricules du larynx, ce que nous montrerons à l'aide d'un nouveau laryngoscope à vision latérale. C'est là toute une harmonie organique et fonctionnelle, nous le répétons, entre les organes de la formation verbale et ceux de la tonalité laryngienne.

Dans le chant, avons-nous dit, l'art lyrique ou dramatique, arts dans lesquels doit dominer la notion précise des attitudes mêmes des organes vocaux, ces attitudes créent des resserrements, des fermetures, à travers lesquels la pression et la vitesse du courant d'air se règlent d'une façon continue. Ces fermetures sont localisées entre des points précis, et sur ces fermetures se règlent, comme nous venons de le dire, la pression et la vitesse de l'onde aérienne : de telle sorte que la respiration vocale est commandée par ces attitudes mêmes.

De ces faits biologiques d'harmonie fonctionnelle dérive la conception physiologique des registres de

la voix : registres graves et registres aigus, séparés par une série de registres intermédiaires d'articulation, dont il est plus difficile de réaliser les attitudes nécessaires et exactes.

De ce fait enfin découle aussi la conception d'un classement physiologique des voix de l'étendue possible de la tonalité laryngienne envisagée parallèlement à l'étendue possible et correspondante de l'articulation totale jusqu'à l'extrémité supérieure de chaque voix, ce qui est démontrable par l'examen des *buées vocales* : une glace étant appliquée horizontalement devant les orifices du nez et une verticalement devant l'orifice buccal.

Médecine expérimentale. Buées vocales.

Les voyelles à l'état normal donnent une *buée buccale*, sur toute l'étendue de chaque variété de voix, *sans buée nasale*. C'est-à-dire que le voile du palais est exactement appliqué par sa contraction totale pendant l'émission, sur l'orifice nasal postérieur. La présence des consonnes M et N dans AN, UN, ON, IN et dans MA, ME, MI, MO, MU et dans NA, NE, NI, NO, NU produit une buée nasale. *Cette buée nasale, après égalité avec la buée buccale, diminue d'importance,* a une durée moindre d'évaporation, en allant des sons graves vers les sons aigus, dans toutes les voix, à partir environ des premières notes de seconde octave de chaque voix, et disparaît complètement sur les mêmes notes, dans les voix aiguës. C'est-à-dire que ces syllabes naso-buccales sont de moins en moins distinctes et se rapprochent alors des voyelles simples. Le voile du palais, en particulier, et cela est vrai de tous les autres organes internes et externes de la formation verbale, subit donc une influence des variations de la tonalité laryngienne. Ce fait est, en physiologie vocale, de la plus haute importance. Nous y reviendrons souvent. Il en résulte que le larynx *seul* ne suffit pas pour produire une voyelle, la bouche est nécessaire.

Première observation expérimentale.

Si l'on articule AN sur l'*ut*^{3}, par exemple d'une voix élevée de femme, on voit sur une glace inclinée à 90° ou 120° devant l'orifice nasal, une buée vocale, nasale surtout et une buée vocale buccale, moins marquée, sur une autre glace, placée verticalement *devant l'orifice buccal.*

La syllabe AN émise sur *la*^{3} produit encore une buée nasale et une buée buccale, *parfois* égales d'importance et de durée d'évaporation à cette hauteur. C'est le *maximum de dissociation des deux timbres variable suivant chaque voix.*

Dans l'émission de la syllabe AN sur *ut*^{4}, la buée nasale diminue d'une façon très marquée, la buée buccale s'accentue. Le voile du palais se contracte légèrement pour diminuer le timbre nasal, au profit du timbre buccal qui se manifeste d'une façon plus évidente.

Fig. 70. — Formation verbale et timbre, articulation nasale de la parole. — *Attitude vocale de ON.*

A, élévateur propre de la lèvre supérieure ; B, transverse du nez ; C, corde vocale ; D, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure. Au-dessous de la partie inférieure de ce muscle, se trouve le muscle myrtiforme qui s'attache en bas à une saillie du bord alvéolaire, répondant à l'incisive latérale, à la canine, et à la première petite molaire, pour monter en s'élargissant vers la base du nez. Ce muscle de la couche profonde n'est pas visible sur cette figure ; E, épiglotte ; F, bande ventriculaire ; G, voile du palais ; H, muscle dilatateur de la narine ; I, cartilage thyroïde ; L, langue ; M, naso-pharynx ; N, cartilage arytènoïde ; O, ventricule du larynx ; P, cartilage cricoïde ; R, muscle génio-hyoïdien ; S, sinus sphénoïdal ; T, voûte du palais ; U, cloison de fosses nasales.

Dans AN sur *ré*^{4}, la buée nasale disparaît peu à peu ; on a la sensation auditive d'être tout près d'une substitution du timbre nasal au timbre buccal.

Enfin dans AN sur *mi*^{4} et *fa*^{4}, le timbre buccal prend de plus en plus d'intensité. Vers le *mi*^{4}, la

voix a un timbre nasal très diminué d'importance et presque nul; au *fa*⁴, c'est souvent franchement le timbre buccal. Quelquefois ce timbre nettement et seulement buccal avec disparition complète du timbre nasal se produit très rarement sur *ut*⁴, parfois soit sur *ré*⁴, soit sur *mi*♯⁴ ou *mi*♭⁴, ou encore sur *fa*⁴ ou *fa*♯⁴. *La délimitation du timbre nasal vers l'aigu, variable pour chaque voix,* se trouve ainsi réalisée.

Fig. 71. — Formation verbale et timbre, articulation nasale de la parole. — *Attitude vocale de I.*

A, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; O, muscle transverse ou triangulaire; U, élévateur commun profond.

Seconde observation expérimentale sur une autre voix de femme de même hauteur que la précédente, mais de timbre nettement différent.

*Ut*³, AN : buées marquées à peu près également entre les deux timbres.

*La*³, AN : la buée nasale a un peu plus d'intensité que dans la précédente expérience.

*Ut*⁴, AN : buée nasale encore très marquée.

*Mi*⁴, AN : buée nasale marquée toujours.

*Fa*⁴, AN : buée nasale marquée encore.

*Sol*⁴, AN : buée nasale marquée toujours, mais très peu.

*La*⁴, AN : disparition de la buée nasale, le timbre buccal existe seul.

Ces expériences nous démontrent que *la notion du timbre de la voix est inséparable de la notion hauteur*. Je reviendrai sur cette donnée d'un très grand intérêt, car ses applications sont directes. Nous allons trouver là un élément indiscutable et tangible du classement des voix sur le graphique du timbre, sur son évolution et sa délimitation vers l'aigu. Le compositeur de musique ne doit pas oublier qu'il est impossible aux sopranos d'articuler une syllabe naso-buccale sur une note trop élevée, et cette note est déterminée pour chaque voix par l'expérience précédente démontrant en outre le mode de dégradation des timbres pour chaque voix.

Etudions maintenant, après ces réflexions générales, les trois phases d'un phonème. Comment se forme, que devient un A, E, I, O, U, OU; ou bien encore AN, IN, UN, ON, ou bien encore MA, ME, MI, MO, MU, NA, NE, etc. et toute la syllabation?

Il y a quatre phases dans l'existence d'un élément sonore du langage : 1° la phase organique, à l'origine; 2° la phase aérienne, intermédiaire; 3° la phase solidienne ou squelettique; 4° enfin, la phase auditive, c'est-à-dire la phase terminale.

Pour bien saisir le mécanisme de ces différentes phases et les centres d'impression et d'expression cérébrales, il faut se rappeler que les centres nerveux sont constitués par deux substances : une grise autour de la blanche dans le cerveau, au contraire de ce qui se produit dans la moelle, dans laquelle l'axe gris est central. Le cerveau contient, en outre, des noyaux gris centraux.

Cette écorce grise autour du cerveau est formée par un enchevêtrement de réseaux, de fibres blanches, entre lesquelles se disposent en couches étagées de grosses, de moyennes, et de petites cellules nerveuses, qui ont une responsabilité extrêmement importante. Elles subissent une impression sensitive ou sensorielle et donnent un ordre de mouvement. Quant aux fibres blanches entre lesquelles elles s'enchevêtrent, elles conduisent l'onde nerveuse qui porte l'ordre.

On peut diviser l'écorce du cerveau en trois grandes zones : une antérieure, celle de la pensée, c'est la zone intellectuelle; une zone latérale et supérieure qui correspond au mouvement, donc zone motrice; et une zone postérieure, latérale inférieure, qui correspond aux sens, sensation visuelle, auditive, etc.

Ces trois zones sont en communication continuelle avec les noyaux centraux, cérébraux et bulbaires des nerfs crâniens, ainsi qu'avec l'axe gris de la moelle. L'axe gris de la moelle sur une coupe horizontale a la forme d'un H. Les deux branches antérieures communiquent avec la zone motrice du cerveau. Les deux parties postérieures correspondent à la zone latérale et inférieure du cerveau, aux sensations et aux impressions sensitivo-sensorielles.

L'enfant, dès les premiers mois déjà, avec son cerveau, s'empresse d'accumuler des sensations. Il voit les lèvres de la mère prendre dans l'acte de la parole une attitude qu'il reproduit sur une tonalité que perçoit son oreille.

Ces premières attitudes du visage l'excitent à reproduire un semblant du timbre vocal qu'il entend et qu'il conservera souvent dans l'avenir à partir de la puberté, d'autant plus aisément que la jeune mère s'est habituée à accorder instinctivement la sonorité de sa voix à la hauteur de celle de l'enfant; nous avons fait remarquer, en effet, combien est fréquente la ressemblance du timbre vocal entre les membres d'une même famille, cependant porteurs chacun d'organes vocaux différents au point de vue anatomique.

Plus tard, *vers l'âge de la puberté*, en effet, par des habitudes, des aptitudes en quelque sorte héréditaires, des attitudes vocales appropriées se déterminent, et en même temps que la hauteur moyenne de la voix s'établit, son timbre définitif se précise peu à peu, dans la suite, et souvent, répétons-nous, d'une saisissante ressemblance avec celui des membres de la famille (timbre familial). Il ne faut pas croire, à ce propos, que ce sont uniquement les longues cordes et un long pharynx qui font la voix grave et au contraire des cordes courtes, un court pharynx, qui font la voix élevée. Nous avons cherché des cordes courtes aux ténors et des cordes longues aux basses, comme il est dit couramment. Nous avons trouvé quelquefois, en effet, une certaine concordance entre la morphologie, la forme anatomique et la fonction appropriée, mais, le plus souvent, nous avons rencontré une discordance réelle, et complète.

Aux trois phases *organiques* ou *originelles, aériennes* ou *intermédiaires, solidiennes auditives* ou *terminales* de l'existence d'un élément sonore du langage, correspondent trois séries de preuves expérimentales dans l'étude de la fonction vocale et de l'audition que déjà le lecteur a jugé inséparables l'une de l'autre.

A. Preuves organiques. — Qui correspondent à la phase, à l'aspect organiques du phonème : elles sont de deux ordres :

On a construit des machines parlantes, mais aucun appareil de mécanique, d'acoustique ne peut, en réalité, être substitué, pour l'étude, aux organes de la formation verbale. Les premières machines parlantes, animées d'appareils vibrants et de résonateurs appropriés, sont anciennes. L'une date de 1791.

Mais c'est surtout l'étude physiologique et expérimentale par le dessin aidé de la chronophotographie et de la radioscopie, et aussi de la radiographie rapide des mouvements et des attitudes internes et externes des organes de la formation verbale, suivant la hauteur, et dans les divers accents de durée, d'intensité, et suivant le timbre, qui servira utilement. Ces preuves organiques constituent une source réelle d'indications précieuses pour l'enseignement vocal. De plus, on ne peut comprendre et mettre à profit les analyses et les synthèses graphiques de la voix, qui constituent les preuves aérographiques, qu'à la condition de connaître toutes ces attitudes.

FIG. 72. — FORMATION VERBALE ET TIMBRE, ARTICULATION NASALE DE LA PAROLE. — *Attitude vocale de I V.*

A, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; O, muscle transverse ou triangulaire; U, élévateur commun profond.

B. Preuves aérographiques ou aériennes. A la phase aérienne, à l'aspect aérien du phonème, correspondent les preuves aérographiques.

On a construit des appareils d'analyse et de synthèse pour l'étude graphique des ondes aériennes. Une des qualités primordiales de ces appareils doit être la réversibilité; le contrôle auditif du graphique est indispensable, et la réversibilité nécessaire. Car l'étude graphique des ondes vocales aériennes ne permettant d'apprécier que l'*intensité*, l'amplitude des vibrations, et ne donnant aucune notion précise relative au timbre, à la hauteur, il est de toute nécessité, pour que l'on puisse s'y retrouver dans une certaine mesure dans l'étude de la lecture des graphiques, que l'appareil permette la réversibilité sonore.

Fig. 73. — Formation nasale et timbre, articulation nasale de la parole. — *Attitude vocale de U.*

muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; O, muscle transverse ou triangulaire; U, élévateur commun profond.

Capsules et flammes manométriques. — Les premiers appareils d'analyse vocale sont ceux à flammes manométriques ou capsules manométriques. Ces flammes ne nous renseignent que sur la meilleure amplification sonore, sur l'intensité, l'amplitude des vibrations d'un élément du langage, vis-à-vis d'un résonateur déterminé. L'appareil se présente de la façon suivante : lorsqu'un son est émis par l'expérimentateur, la vibration aérienne se communique à un gaz renfermé dans la capsule manométrique, puis à la flamme qui descend suivant l'intensité des impulsions de la colonne sonore et les oscillations qu'elle subit par l'ébranlement. On peut observer, photographier, dessiner ces mouvements qui se réfléchissent dans la glace d'un miroir tournant. On a attribué à ces flammes une forme caractéristique de quelques voyelles. Il semble, nous le répétons, qu'elle ne donne que la notion de tracés d'intensité qui, *plus ou moins marquée,* se révèle toujours dans des proportions équivalentes pour une même formation verbale.

Phonographes. — Si l'on compare les flammes manométriques au tracé du phonographe, on trouve beaucoup plus de détails sur les tracés de ce dernier appareil, tracés du reste fort difficiles encore à lire. On a été bien souvent tenté de rechercher, à l'aide d'un appareil d'enregistrement phonographique, le signalement vocal d'un élève, parfois même en combinant le tracé phonographique réversible avec un tracé photographique, comme l'a réalisé un appareil de photographie ultra-rapide des vibrations vocales, appliquée à la télégraphie.

On s'imaginait que, la voix étant ainsi enregistrée, on pourrait, au cours des études, faire des examens comparatifs et s'assurer si les trois éléments constituant la voix : hauteur, intensité, timbre, répondaient aux lois de la physique et de la physiologie. Il n'en a rien été.

Même avec la réversibilité sonore associée aux tracés photographiques, on s'est aperçu d'abord qu'il était impossible d'analyser séparément et dans leurs rapports la hauteur, l'intensité, le timbre, d'une voix. De plus, on s'est aisément rendu compte que la moindre influence psycho-motrice pouvait se refléter sur le tracé, le modifier à chaque expérience renouvelée, et cela du tout au tout, au point de faire croire à un vice d'ar-

ticulation vocale, ou simplement à l'émotion du patient en expérience, et que l'oreille seule peut directement percevoir, sans qu'il soit nécessaire de recourir à un moyen d'exploration compliqué et stérile en résultats.

Appareil ultra-rapide adapté à la photographie des vibrations aériennes. — Outre les appareils à flammes, on a construit un autre appareil plus complexe, appareil de photographie extra-rapide (1906). Il se compose d'une membrane sur laquelle arrive un reflet lumineux projeté à son tour sur une bande photographique, laquelle se déroule dans des bains révélateurs, fixateurs, qui enregistrent les oscillations. Ces oscillations ne sont indiquées que par des tracés extrêmement imprécis. Les tracés des vibrations aériennes qu'il comporte ne peuvent utilement servir à l'enseignement et au contrôle vocal.

Appareil de Marey. — Cette troisième variété d'appareils est beaucoup plus intéressante. Ce sont les appareils de Marey qui nous donnent des tracés à l'aide desquels nous voyons d'une façon très exacte l'intensité et la durée de la vibration.

Sirène à voyelles. — Si nous examinons maintenant la sirène, elle est composée de deux disques tournant à une vitesse déterminée. Elle présente de petits orifices; prenons deux de ces orifices, soit ceux de I et de OU; or il se trouve, quand on les examine, que OU et I, qui appartiennent à la même classe d'intensité vocale, n'ont pas la même forme. Les intensités données par la sirène n'ont aucun rapport avec les intensités vocales; il en est de même pour les hauteurs.

Au point de vue physique, acoustique, les phénomènes de la parole se traduisent donc par des variations : 1° de durée; 2° de hauteur; 3° d'intensité; 4° de timbre. Comment peut-on apprécier et mesurer ces diverses qualités au moyen des appareils enregistreurs dont nous venons de parler?

Nous verrons que : 1° pour la durée, si on ne dissocie pas analytiquement les deux timbres principaux, il est impossible de l'apprécier exactement pour la durée respective de la sonorité bucco-nasale et de la sonorité buccale pure ou associées dans la syllabe.

2° La hauteur. Quand il s'agit d'une voyelle simple, isolée, on peut mesurer très exactement ses variations de hauteur les plus délicates.

3° L'intensité. On ne peut apprécier ici que des relations et non pas des valeurs.

4° Le timbre. A peine a-t-on pu saisir quelques caractères distinctifs des voyelles, permettant de différencier quelques-uns de ces éléments phonétiques, lorsqu'on les prononce tous sur une même note. Les formes aériennes des consonnes nous sont presque entièrement inconnues.

Telles sont les données des appareils enregistreurs au point de vue purement acoustique. Quelles indications fournissent-elles dans l'étude pratique de la parole?

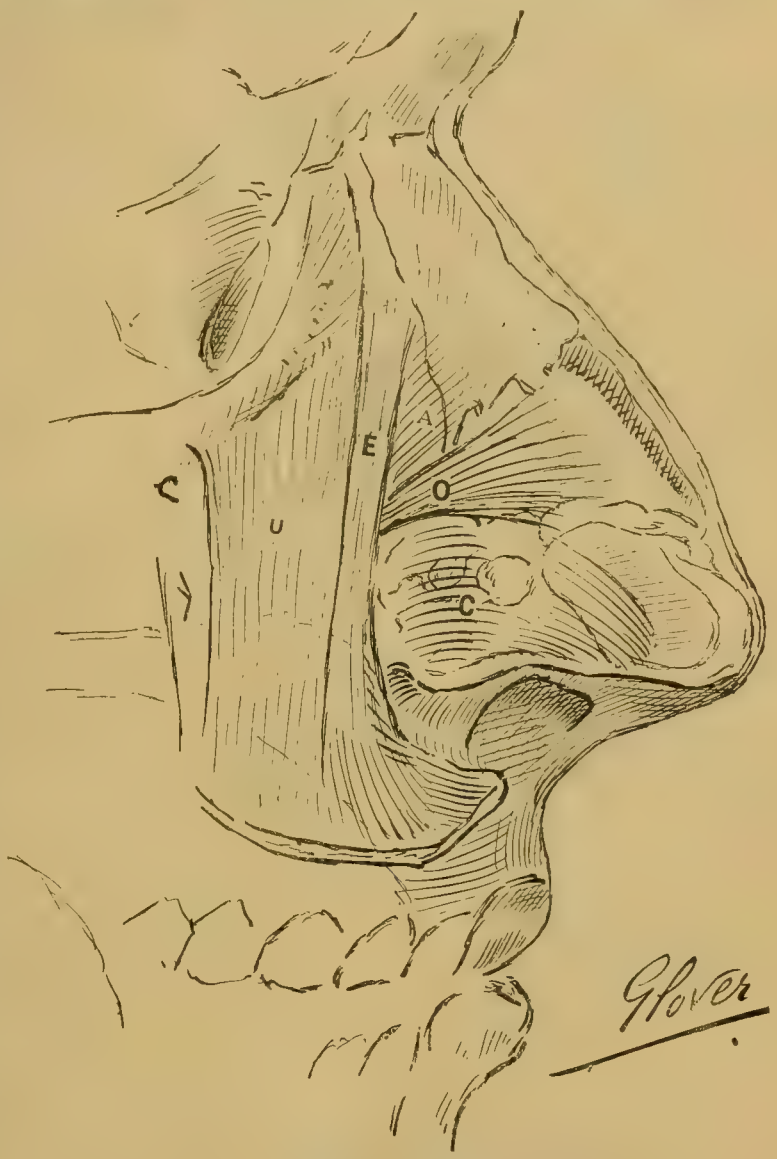


Fig. 74. — Formation verbale et timbre, articulation nasale de la parole. — *Attitude vocale de UN.*

A, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; O, muscle transverse ou triangulaire; U, élévateur commun profond.

Il faut distinguer, avec M. Marichelle, dans l'émission d'une phrase :

1° La diction, la prononciation proprement dite;

2° La modulation, variable, pour une langue quelconque, suivant le sentiment à exprimer, et, pour une langue donnée, suivant certaines règles propres à chaque idiome (intonation, rythme et accentuation). Considérons successivement ces deux points.

1° *Prononciation.* — Il s'agit uniquement de la *forme* de la période, du *timbre*. D'après ce qui a été dit plus haut, c'est un problème à résoudre.

2° *Intonation, rythme et accentuation.* — Il y a là des variations de hauteur, de durée et d'intensité : les appareils enregistreurs ne peuvent fournir à l'expérimentateur (dans le laboratoire), et au maître de chant et de diction des indications utiles et intéressantes. Quant à l'élève, livré à lui-même, il ne pourrait guère en tirer profit.

En résumé : des trois formes successives sous lesquelles se présentent les timbres voyelles, la forme organique originelle, la forme aérienne et la forme auditive, la première et la troisième seules sont actuellement utilisables dans l'enseignement de la parole. C'est à leur point de départ et à leur point d'arrivée que l'élève doit étudier les sons du langage.

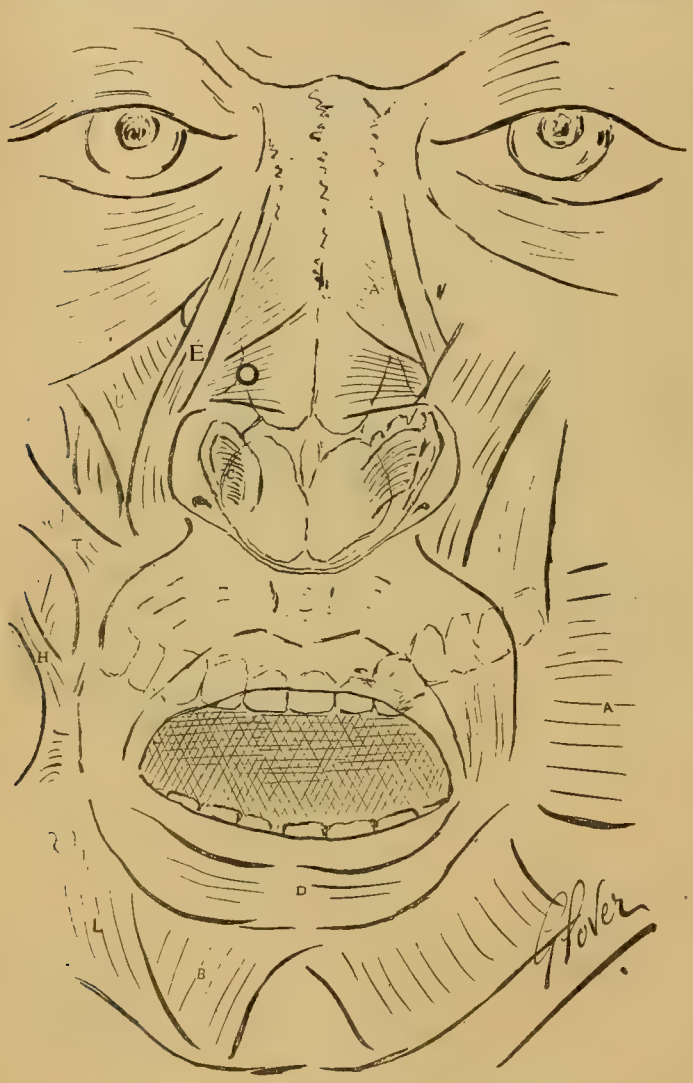


Fig. 75. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de A.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale ; O, muscle tranverse ou triangulaire du nez ; C, muscle dilatateur de la narine ; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure ; U, élévateur commun profond ; D, orbiculaire des lèvres ; A intérieur, muscle buccinateur ; H, petit zygomatique ; B, muscle carré du menton ; L, muscle triangulaire des lèvres.

C. **Preuves tirées de la voix solidienne** (*voir 5e partie, chapitre premier*).

D. **Preuves auditives.** — Superposées à la phase auditive terminale d'un phonème.

On est obligé d'avouer qu'on ne peut pas en fournir de précises. Au point de vue anatomique et physiologique, il existe cependant de très importants travaux d'histologie de l'oreille interne ; mais on est assez peu fixé sur le siège des centres auditifs, ainsi que sur le trajet des fibres auditives, sur les attributions fonctionnelles détaillées du nerf auditif d'une part. Et d'autre part, en physique biologique, on a réalisé une métrique, la tonométrie ou série de diapasons. C'est tout ce que l'on peut présenter comme preuves auditives, on le voit, encore inutilisables pour l'enseignement.

Le timbre vocal.

Une seule qualité d'un son musical permet de différencier nettement les sons de même intensité et ayant même hauteur : cette qualité est le timbre.

Le *la* d'un violon n'a pas le même caractère que le *la* d'une flûte, du cor, d'un piano, ou que le *la* émis par la voix humaine.

Bien plus, sur le même instrument, un son ne résonne pas de la même manière si l'attitude, le geste nécessaire, la façon de le produire changent avec l'interprète.

Le timbre vocal, en particulier, est surtout fonctionnel et non pas organique. Le timbre d'un instrument ne dépend pas uniquement de la facture de cet instrument, et nous verrons que le timbre vocal ne résulte pas non plus uniquement de la conformation anatomique des organes vocaux, mais bien de la fonction vocale elle-même, et des attitudes multiples des organes de la voix chez chacun.

Le timbre vocal paraît être cette caractéristique spéciale d'une sonorité, le *résultat sonore du geste organique* qui la détermine[1].

L'organe vocal est peu, l'attitude organique vocale, réglée par l'oreille, est tout.

C'est à ce point, qu'avec des organes vocaux de conformation anatomique tout à fait différente, le talent d'imitation permet parfois, comme acrobatique curiosité, à certains sujets, de réaliser, à l'aide des mémoires auditive et visuelle, un timbre vocal déterminé, fort différent du timbre vocal personnel.

De même, le *la* obtenu par la corde d'un même violon, vibrant dans toute sa longueur en corde libre, n'est pas identique au *la* qu'on obtient avec le quatrième doigt pinçant la corde de *ré*. De même encore, on peut avec le violon tendre la corde de *ré*, jusqu'à lui faire donner un *sol*, mais un *sol* dur, vert, un *sol* acoustiquement juste, mais non musical.

1. Le timbre est, en quelque sorte, la photographie de la voix. Il constitue essentiellement l'identité de la voix.

Ce sont là des résultats sonores qui dérivent d'attitudes variées inhérentes à l'artiste, assez indépendantes de l'instrument. Et l'on pourrait indéfiniment multiplier d'indiscutables exemples.

Ainsi, les voix humaines sont distinguées, quoique imparfaitement par l'oreille, les unes les autres, comme chacun peut en faire à tout instant l'observation, alors même qu'elles émettent des sons de même intensité et de même hauteur.

Le timbre d'un son dépend du nombre et de l'intensité de ses harmoniques. Celui du son laryngé est très modifié par les cavités résonnantes, qui, en changeant leurs formes, font plus ou moins résonner tels harmoniques, d'où les variations infinies du timbre de la voix.

Voilà le fait.

Cette différenciation auditive reposant sur cette qualité particulière des sons vocaux est donc ce qu'on nomme le *timbre vocal*, qui traduit en quelque sorte le caractère spécial, la physionomie propre de chaque voix.

L'*intensité vocale* résulte de l'amplitude des vibrations. La *hauteur vocale* répond au nombre des vibrations par seconde. Quant au *timbre vocal*, phénomène physique et biologique mystérieux, personne jusqu'ici n'a pu encore en donner l'analyse, ni la synthèse acoustique précise. Il n'a été contrôlé, jusqu'à l'heure actuelle, que par l'unique secours de l'oreille, d'une sensibilité souvent insuffisante, tout au moins imprécise.

Il devait donc venir à l'esprit de vérifier aussi ce phénomène vocal indirectement, par une voie détournée. Bien plus, étant donné l'importance de cette qualité sonore, il devenait logique d'en rechercher ailleurs la mensuration précise que ne permettent pas les lois acoustiques.

Le timbre est, en effet, mesurable. Comme nous allons le voir, il semble caractérisé par la *forme* des vibrations, qui résulte de la coexistence, simultanément avec le son principal, de tels ou tels de ses harmoniques.

S'il était possible qu'une sonorité musicale fût produite à l'état d'absolue pureté, sans ses harmoniques, elle serait mate, fade, incolore, sans timbre. Cette expérience est facile à répéter avec le violon, nous l'avons dit tout à l'heure, avec la flûte aussi, par exemple.

Une voix ou un son instrumental, au contraire, riche en harmoniques, est coloré, chaud, bien timbré.

C'est la différence entre le nombre des harmoniques qui détermine le timbre spécial à chaque voix, à chaque son instrumental.

Donc, cette forme générale de la vibration peut être inscrite par l'appareil enregistreur de Marey, sans réversibilité sonore, sous l'aspect d'une sinuosité, d'une sinusoïde, dont la courbe principale, représentative du son simple, sans groupement, est facilement visible et correspond au son fondamental.

Mais si l'on examine le tracé à la loupe ou au microscope, on s'aperçoit que la courbe principale est elle-même formée de sinuosités secondaires inscrivant ainsi les sons accessoires que l'on est convenu d'appeler *harmoniques*, qui donnent les multiples nuances du coloris musical.

L'oreille peut percevoir, quoique difficilement, quelques-uns de ces harmoniques des sons vocaux. Pour faciliter la perception de ces harmoniques, on a pu, à l'aide de résonateurs amplificateurs des sonorités, en amplifiant par suite les sonorités, les mieux entendre.

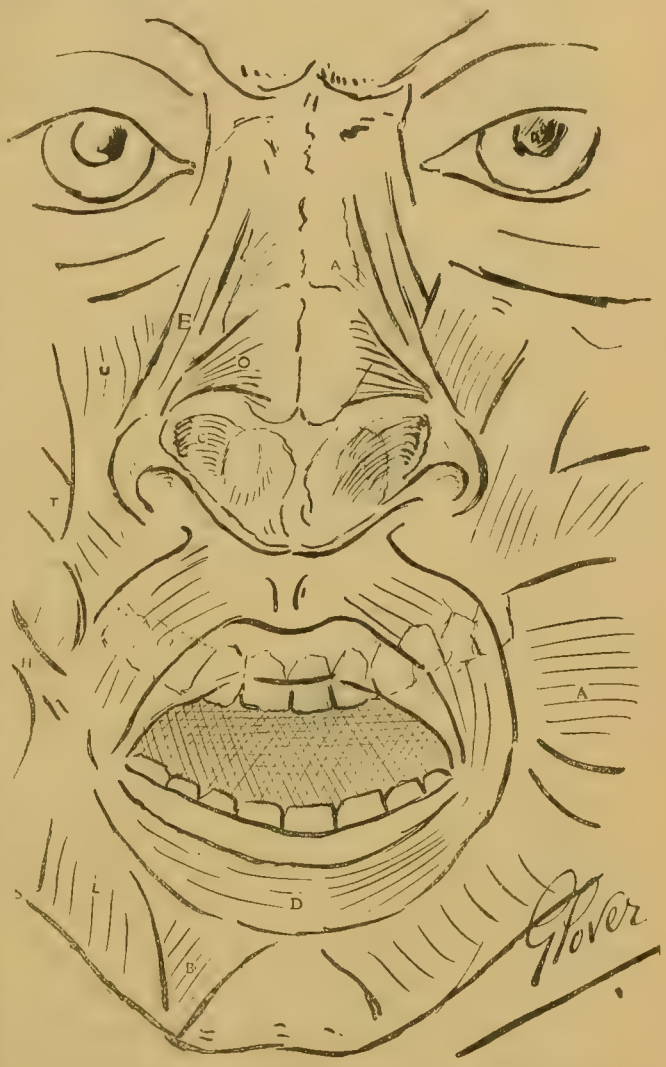


Fig. 76. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Articulation vocale de AN.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zygomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

Il faut savoir que le résonateur excité, le résonateur sollicité, n'amplifie que les sons de hauteur déterminée. Le résonateur ne s'accorde pour les amplifier qu'avec des sons de hauteur déterminée : toutes les autres notes le laissent indifférent.

Pour un son simple, par conséquent, le résonateur se met à l'unisson et amplifie, résonne à son tour, seulement, quand le *son présente la hauteur voulue.*

Dans une sonorité complexe, le résonateur choisit et n'amplifie que le son de hauteur convenable, ou à défaut reste muet.

La résonance vocale, en somme, est une sélection amplificatrice de la sonorité verbale, selon une hauteur déterminée.

C'est une amplification phonique qui aboutit à l'unisson entre la tonalité laryngienne et le résonateur pharyngo-bucco-nasal.

Fig. 77. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de O — OU.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zygomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

Les organes dits résonateurs, infiniment mobiles, de la voix, étant donné qu'il n'est pas possible de les comparer à des résonateurs fixes de laboratoires de physique, seraient ainsi mieux appelés : *amplificateurs phoniques.*

Les sonorités développées dans les corps sonores, non plus par le son, mais par le frôlement (instruments à cordes) ou le souffle (instruments à vent), sont susceptibles d'être aussi amplifiées à leur maximum par le résonateur, à la condition toujours que le résonateur s'accorde à l'unisson pour une hauteur déterminée.

Ce phénomène d'irradiation sonore, encore à l'étude, tout à fait comparable au phénomène de l'irradiation lumineuse, en peinture, par exemple, peut se produire aussi, dans d'autres conditions intéressantes à envisager par les instruments de musique. Mais je n'ai pas à insister plus longuement sur ce point.

Des *caractères physiques* du son ainsi définis, en général, doivent être rapprochées les *propriétés physiologiques* des sons vocaux, en particulier.

Nous avons dit que le timbre est la forme de la vibration sonore (*caractère physique*). On peut dire et prouver que le timbre dépend de la forme du résonateur vocal (*caractère physiologique*), de sa capacité, de l'aspect et du diamètre de ses ouvertures, de la consistance de ses parois, conditions physiques superposables aux conditions physiologiques.

Nous verrons que cette forme de résonateur vocal n'est réalisée que par la précision extrême des attitudes vocales des organes internes et externes de la formation verbale.

En d'autres termes, la forme convenable à l'amplification phonique n'est que la résultante d'un *geste*, la conséquence d'une série de mouvements combinés avec exactitude, dans le but précis d'une émission vocale aussi parfaite que possible, quant à l'articulation *totale* et à la meilleure amplification sonore.

Suivons donc dans ses mouvements, dans son évolution phonique continuelle, l'un des principaux organes de l'articulation, le répartiteur des timbres vocaux, le voile du palais. Par extension, nous suivrons aussi, en même temps, tous les autres organes de l'articulation, dont les mouvements sont moins faciles à observer.

A tout instant de l'émission vocale, le *voile du palais* dissocie l'onde vocale en ondes secondaires, nasales et buccales, dans des conditions de proportion et de vitesse ou durée, infiniment variables et variées, plus ou moins au profit ou au détriment de chacune des deux principales cavités résonnantes : la cavité bucco-pharyngienne et la cavité pharyngo-nasale.

Autrement dit, la membrane musculaire du voile, sous l'influence des mouvements latéraux, des mouvements d'avant en arrière, de haut en bas, et de tension de ses diverses parties, détermine, par des attitudes multiples, la forme et le degré de communication voulue, la durée de communication permise entre la cavité bucco-pharyngienne et le nez, durant les différentes phases de la formation verbale, pendant l'élaboration minutieuse des éléments sonores de la parole les plus différents, dans les diverses langues.

Comment observer, apprécier, contrôler les évolutions de cet organe invisible et dont la responsabilité vocale paraît si grave dans la répartition des accents de la voix et du timbre ?

Il y a lieu, avant tout, pour cette exploration, de

ne pas contrarier surtout la formation verbale par un dispositif ou une instrumentation encombrante.

Nous avons rejeté complètement, dans cet ordre d'idées, la méthode des moulages de la cavité buccale, réalisée dans le but de faire résonner ensuite, à l'aide de la sirène à voyelles, les cavités moulées. Cette méthode éloigne complètement l'expérimentateur des conditions physiologiques, et ne permet aucunement de mouler la région profonde, celle précisément du voile palatin. Le moulage de la cavité buccale ne donne, en outre, qu'une imparfaite et inexacte empreinte des régions antérieures de cette cavité, puisqu'elle oblige à interrompre le courant d'air vocal sur la pression et la vitesse duquel se règlent les attitudes organiques et la contraction musculaire des parois des organes de la formation verbale, ainsi que nous l'avons déjà dit. Enfin, peut-on vraiment comparer, au point de vue physiologique et vibratoire, un moulage inerte, en plâtre, de la bouche antérieure, à la cavité bucco-pharyngée, avec ses parois musculo-élastiques en continuelles contractions durant l'acte de la parole?

Par la méthode d'observation des *buées vocales*, leur fixation, que nous avons réalisée et réglée personnellement, *sans aucunement*, par conséquent, *troubler la formation verbale*, nous allons pouvoir suivre dans tous les accents de hauteur et d'intensité l'importance, la variété, la durée des mouvements du voile du palais. Et, fait intéressant et d'utilité pratique, au point de vue physiologique, il va nous être possible de reconnaître que *les mouvements du voile du palais varient suivant la hauteur des sonorités pour une même formation verbale.*

La durée d'évaporation, la forme des images dessinées sur les glaces par les buées vocales, variables avec la forme essentiellement mobile des orifices du nez et de la bouche pendant l'émission nous révélera ainsi l'empreinte graphique du résultat sonore, des diverses attitudes que prennent les organes de la formation verbale. Elle nous indiquera les changements infinis d'aspect des orifices plus ou moins ouverts ou fermés, tendus ou relâchés des cavités résonnantes, sous l'influence des accents de durée et d'intensité, réglés, commandés par la note laryngienne et par la vitesse, la pression, la durée de la respiration vocale.

Et le fait expérimental et d'observation est à ce point exact que l'on peut formuler ce principe physiologique :

La notion de timbre est expérimentalement et, par observation, totalement inséparable de la notion de hauteur dans la voix humaine.

Timbre et hauteur doivent être acoustiquement et musicalement envisagés dans un parallélisme constant.

Cette appréciation parallèle de modalités extrêmement variables de timbre et de hauteur va, pour la voix, porter en même temps sur tous les degrés et nuances de la formation verbale et sur tous les degrés et nuances de la détermination de la note laryngienne : deux phénomènes fonctionnels et organiques, absolument connexes, coordonnés, comme nous l'avons indiscutablement démontré à l'aide de preuves anatomiques, physiologiques et même anatomo-cliniques.

Car le voile du palais n'est pas seulement l'un des organes de la formation verbale, mais encore une lame musculaire qui règle par ses mouvements d'oc-

Fig. 78. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de O.N.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale ; O, muscle transverse ou triangulaire du nez ; C, muscle dilatateur de la narine ; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure ; U, élévateur commun profond ; D, orbiculaire des lèvres ; A inférieur, muscle buccinateur ; H, petit zygomatique ; B, muscle carré du menton ; L, muscle triangulaire des lèvres.

clusion et d'ouverture de l'arrière-cavité nasale, la résonance vocale, qui concourt infiniment ainsi à la détermination du timbre sur la note, la voyelle, la consonne ou la syllabe émise, qui tend en somme, comme nous l'avons dit déjà, à déterminer avec le coloris, la physionomie de la voix aussi bien dans la tonalité que dans la formation verbale.

Il n'est pas certain que les résonateurs vocaux (bouche, nez, pharynx) soient comparables même de très loin aux résonateurs de Helmholtz. Les faits mis en évidence par les résonateurs de laboratoire sont

d'une trop grande simplicité pour qu'il soit permis d'y chercher une explication précise des actes vibratoires infiniment complexes qui s'accomplissent dans les cavités musculo-élastiques buccales, nasales et pharyngiennes, changeant à tout instant de forme, d'ouverture et de consistance des parois durant la formation verbale, cavités parcourues par une colonne aérienne animée d'une vitesse variable, réglée par une pression à tout instant différente.

Néanmoins, nous allons voir que la pratique répond à la théorie.

Principe physiologique. — *Chaque voyelle, consonne, syllabe, mot, pour réaliser la sonorité la plus complète, correspond à un son, et à un son diapason.*

Ce premier principe, relatif au timbre et à la résonance vocale, est étudié depuis de longues années par les physiciens et les biologistes. Il reste encore bien obscur.

Cependant, on peut dire qu'il est, pour chaque voix, une note donnée, sur laquelle une voyelle, sonorité uniquement buccale, présente sa sonorité la plus parfaite. Ainsi I résonnera mieux, se prêtera à une amplification sonore plus parfaite sur cette note déterminée.

Les autres voyelles résonneront mieux sur d'autres notes déterminées, etc.

D'après ce que nous venons de dire, le timbre et la résonance répondant à une forme vibratoire, à une forme précise des cavités amplificatrices du son, un élève, vocalisant sur différentes voyelles, réalisera des formes diverses, à des hauteurs variées où la voix sera sourde, d'autres où elle sera éclatante.

C'est ainsi qu'on peut constater ce fait qu'une variation dans le timbre d'un son de hauteur donnée résulte de la différence des harmoniques qui le composent et de la prédominance de tel ou tel de ces sons secondaires.

Bien que ces faits, nous le répétons, semblent encore très obscurs, nous rappellerons qu'Helmholtz, en appliquant cette méthode à l'étude des timbres des voyelles, a cru devoir reconnaître que le son A, par exemple, est produit par un composé d'harmoniques dont le *si bémol*[4] est le son prédominant.

La voyelle O aurait pour son spécifique le *si bémol*[3]; de sorte que, lorsque le larynx émet ce son particulier, la bouche se dispose de façon à donner la prédominance à celui des sons harmoniques qui est à l'unisson de *si bémol*[3].

Voici un mode simple de vérification du timbre des voyelles.

Prenez un diapason donnant le *si bémol*[4], et, pendant qu'il vibre, tenez-le en avant de votre bouche; puis prononcez tout bas, sans vous entendre vous-même, les deux voyelles A, O, plusieurs fois et successivement répétées. Vous observerez que le son du diapason est renforcé, toutes les fois que les attitudes des organes de la formation verbale particulière à la voyelle A se produiront, tandis qu'il n'est pas modifié par la voyelle O. Le même phénomène se manifesterait pour deux voyelles quelconques, si l'on employait un diapason à l'unisson avec le son harmonique prédominant de l'une d'elles.

La formation verbale qui répond acoustiquement et physiologiquement le mieux à une note, est la vocable : inversement, la vocable est encore la note caractéristique de chaque voyelle.

Quelquefois, une voyelle peut avoir deux vocables. Une même voyelle peut être réalisée par une formation verbale antérieure à l'entrée de la bouche : *a* (dans *mal*), ou encore par une formation verbale postérieure ou profonde au fond de la bouche : *â* (dans *pâle*); *o* (dans *fol*), *ô* (dans *pôle*), etc.

C'est dire combien les accents de durée, de hauteur, d'intensité, combien les accents régionaux, nationaux, etc., vont prêter à la diversité d'observations sans concordance.

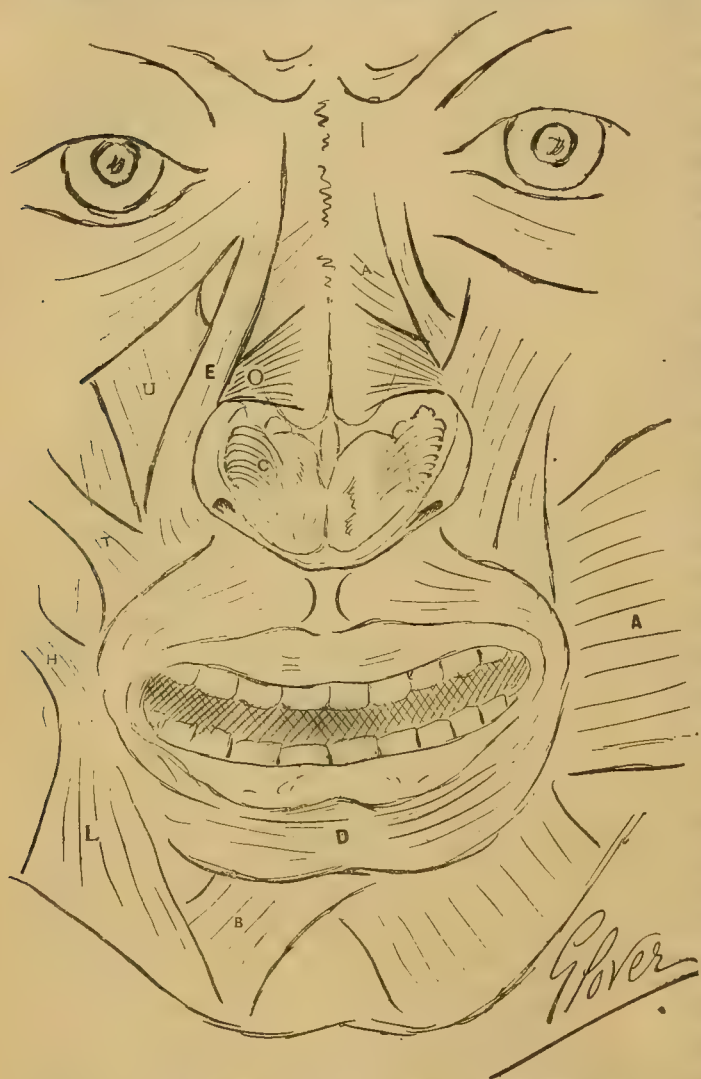


Fig. 79. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de I.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zygomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

La consonne, plus ou moins explosive, est un rétrécissement de plus que la voyelle et, inversement, elle sera d'abord formée par une vocable et, instantanément après, par une tonalité laryngienne.

Dans le chant, dans la parole, la voyelle sera donc formée par une tonalité, une note (*tonalité de la note laryngienne*), en outre par une ou plusieurs vocables (*formation verbale*).

Par suite, comme une couleur, en peinture, trouvera sa nuance complémentaire la mettant optiquement et artistiquement en valeur, une voyelle bien émise recherchera de préférence une note qui sera l'unisson de sa vocable ou de ses vocables.

Instinctivement et aussi par observation, certains orateurs, certains artistes lyriques et dramatiques ont la notion de cette prédilection de certaines voyelles pour des notes déterminées. Ils mettent à profit ce phénomène acoustique et physiologique, en accentuant, en amplifiant plus aisément, lorsque la voyelle s'accorde avec leur timbre vocal et à une hauteur voulue.

D'une façon générale : les *oü*, les *o* ont une préférence pour les notes graves, et c'est au-dessous de *ut*[3] que les voyelles O et *ou* résonnent surtout, donnant un timbre particulier aux contralti.

Les A, I, U s'accordent et s'amplifient mieux avec les notes élevées (voix aiguës de femmes).

Il semble qu'à la voyelle *ou* répondent les registres graves du contralto.

Cette voyelle *ou* a pour vocable *fa*[2] (Helmholtz, 176, v. d.).

La voyelle *ou* est plus aisément articulée et émise sur les notes contiguës au *fa*[2], facile aux barytons; ou encore au *fa*[1] (88 v. d.), note presque extrême des basses.

La voyelle E, dont la vocable est *fa*[3] aura comme notes les meilleures *fa*[3] *fa*[2], *si bémol*[2] (partie moyenne environ de l'échelle vocale).

Si l'on veut bien réfléchir et apprécier avec soin ces données, cependant approximatives et variables presque avec chaque observateur, on voit encore ici combien, dans l'articulation la meilleure des timbres voyelles, *la notion timbre est inséparable de la notion hauteur.*

On serait porté à établir, comme règle de travail, que chaque voix, pour réaliser un maximum d'effet en même temps qu'un minimum d'efforts, devrait progressivement s'accoutumer à n'émettre une voyelle, et tout élément sonore du langage que sur leur vocable.

Malheureusement, la recherche des vocables par les différents expérimentateurs a donné lieu à des résultats très divergents[1]; chacun a du reste procédé différemment.

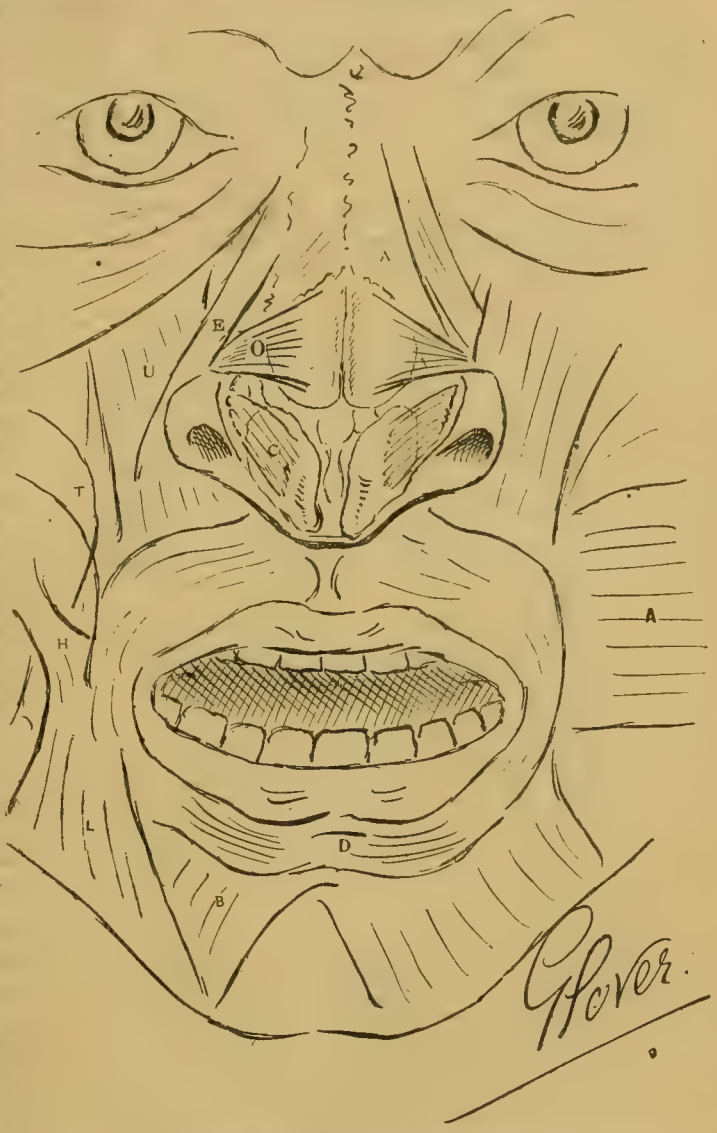


Fig. 80. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de IN.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zigomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

1. Aucun des travaux d'Helmholtz, de Koenig, de Donders, de Trautmann, sur ce sujet, n'arrive à des résultats analogues.

Voir aussi M. Marichelle, *Revue générale de l'Enseignement des Sourds-Muets*, avril 1909, page 219.

Gounod avait projeté, quelques années avant sa mort, d'écrire une méthode de chant, non pas sans doute un traité vocal proprement dit, mais une série de notes sur l'esthétique du chant, qu'il connaissait et pratiquait de manière incomparable.

Etant à Saint-Cloud, il commença de dicter chaque matin à sa nièce, Mme Duglé (à qui les compositeurs modernes doivent tous tant de gratitude), quelques pages de ce livre qui ne fut qu'ébauché, car Gounod se lassa vite de ce travail et ne le continua pas; on ne peut assez le déplorer. Voici donc ce qu'il y est dit à propos des nuances :

« On s'imagine communément que pour chanter avec expression, il faut entasser nuances sur nuances, faire succéder à chaque instant les *f* aux *p*, les *ff* aux *pp*, etc. C'est là une erreur grossière. Un grand chanteur est aussi sobre de nuances qu'un grand dessinateur l'est des indications de noir et de clair, de lumière et d'ombre. Il suffit d'un très petit nombre de nuances pour donner au son tout le modelé nécessaire, l'essentiel est de placer la nuance au point juste, non pas de l'outrer.

« *Le grand secret des nuances se trouve surtout dans le sentiment juste de la prosodie* (qui consiste à appliquer les paroles à la musique et la musique aux paroles) (superposition de la note à la syllabe, et *vice versa*), dans la distinction et la clarté de la prononciation; en un mot dans l'énonciation noble et la respiration naturelle du discours musical. » (Gounod.)

On ne peut reconnaître que les données très générales qui viennent d'être exposées.

CHAPITRE II

INNERVATION DES ORGANES DE LA FORMATION VERBALE ET DU LARYNX. — LES CENTRES FONCTIONNELS CORTICO-BULBAIRES D'IMPRESSION ET D'EXPRESSION VERBALE. — LE FAISCEAU GÉNICULÉ.

Nerfs du larynx : leurs origines cérébrales. — Les muscles intrinsèques du larynx, comme ses muscles extrinsèques, de même que les muscles qui interviennent *volontairement* pendant l'acte de la respiration vocale dans la voix parlée et chantée, entrent en contraction volontaire sous l'influence d'une innervation très spéciale, sous le commandement transmis par les nerfs laryngés. L'origine de ces nerfs, au niveau de l'écorce cérébrale, présente ici un intérêt plus grand que la description technique de leur distribution sur toute cette musculature. Les nerfs laryngés se détachent d'un nerf principal qui descend du cerveau sur les côtés du cou (nerf pneumogastrique ou nerf vague). Ils sont au nombre de deux, le nerf laryngé supérieur, qui va innerver la muqueuse à laquelle il fournit une sensibilité extrême[1], et le muscle crico-thyroïdien seul; le nerf laryngé inférieur ou récurrent, ainsi nommé parce que dans son trajet pour aller innerver tous les autres muscles, il se recourbe en anse sur lui-même au-dessous de la crosse de l'aorte, à gauche, et de l'artère sous-clavière, à droite.

L'embryologie renseigne sur le trajet si curieux de ces deux nerfs du larynx, *récurrents* ou *larynges inférieurs*. Ces nerfs issus des pneumogastriques affectent, comme leur nom l'indique, un trajet rétrograde pour gagner le larynx, situé plus haut que leur point d'émergence, et se recourbent en anse sur un gros vaisseau. Ce parcours singulier est le résultat d'un déplacement des arcs aortiques qui, au cours du développement embryonnaire, descendant pour ainsi dire du cou, dans le thorax, entraînent fatalement les nerfs laryngés, qui passent en arrière d'eux, alors qu'ils se trouvaient à l'origine tendus

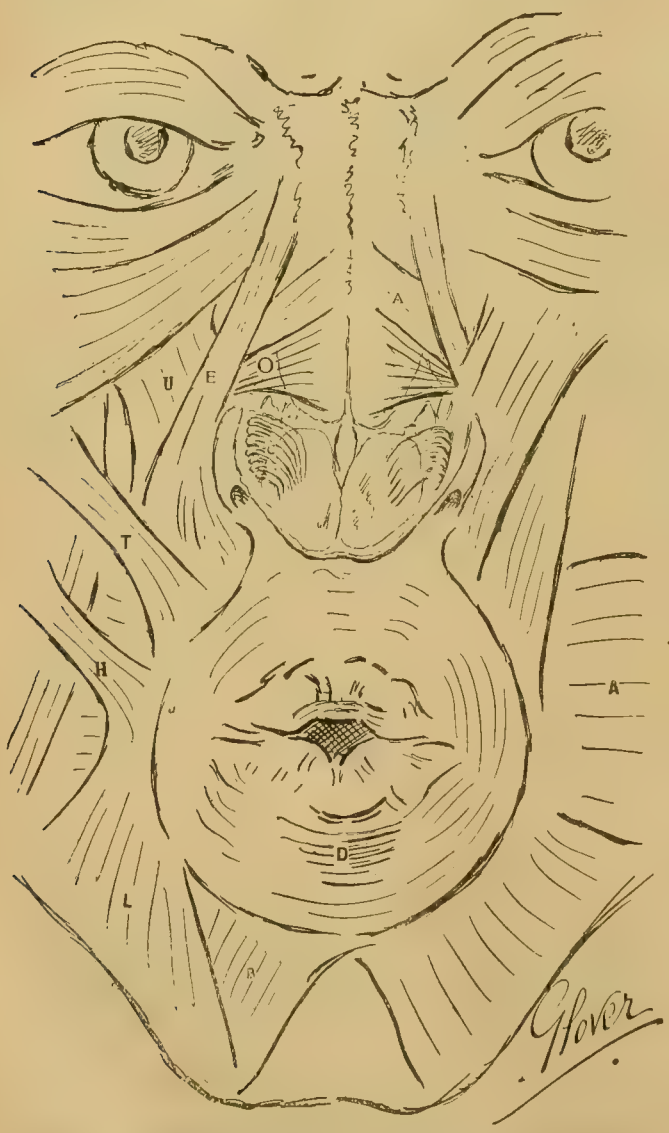


Fig. 81. — Formation verbale et timbre, articulation nasale et buccale de la parole. — *Attitude vocale de U.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zygomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

---

1. On sera peut-être surpris de connaître le degré de tolérance extrême de la muqueuse de la cavité laryngienne aux attouchements, aux corps étrangers de l'organe, par l'habitude et la seule accoutumance. C'est ainsi qu'il existe des mannequins laryngologiques. Il en circule dans quelques cliniques. Une célébrité qui avait exercé pendant 20 ans la bizarre profession de mannequin laryngologique, fut du reste plus apte peut-être à l'exercice de cette profession très spéciale, par l'existence d'une paresthésie ou anesthésie pharyngée de nature hystérique. Elle venait tous les jours à l'hôpital, munie d'un grand sac d'étoffe, renfermant une collection disparate d'outils, d'appareils et d'objets simulant des corps étrangers, etc., propres à l'étude de la technique laryngologique d'exploration et chirurgicale ou opératoire.

D'heure en heure, les apprentis laryngologues apprenaient sur elle comme sur un véritable laryngo-fantôme vivant, contre rémunération, la manière de se faire la main, pour le maniement des pinces, des curettes, etc. et le moyen d'acquérir la pratique indispensable à l'exercice de leur spécialité.

Sujet vivant devenu insensible par l'habitude, elle savait immobiliser ses cordes vocales pendant de longues minutes, fixer son voile du palais et ses piliers, supporter enfin les explorations des étudiants qui, le laryngoscope en main, suivaient les descriptions anatomiques que leur fournissaient leurs manuels.

Elle avait acquis, dans l'exercice de ce singulier métier, de très confortables rentes. Beaucoup de praticiens des plus cotés lui sont redevables en partie de leur réputation de spécialistes.

Mais ces mannequins ne sont pas très nombreux. Qui leur succédera auprès de nos confrères? La carrière n'est pas encore encombrée ni plus ni moins que celle des avaleurs de sabre.

Il faut envisager au même point de vue la tolérance pharyngée toute spéciale pour le miroir, de certains et surtout de certaines artistes lyriques, qui souvent, sous les yeux de l'observateur, chantent, le miroir étant en place, et permettent ainsi de suivre avec tous leurs détails les mouvements complexes de la musculature laryngienne dans le chant.

en droite ligne entre le pneumogastrique et le larynx.

L'origine des nerfs des organes de la parole au niveau de l'écorce cérébrale a été déterminée, d'abord, à l'écorce cérébrale du tiers postérieur de la troisième circonvolution frontale gauche. Cette localisation cérébrale, appelée *aphasie*, avait été établie par l'étude anatomoclinique des maladies du cerveau et de la moelle. Mais, à l'aide de pièces anatomiques utilisables, trop rares, et en laissant subsister l'impossibilité de différencier l'aphasie totale, les aphasies mixtes, celles de Broca et celle de Wernicke, Pierre Marie, par une doctrine anatomique basée sur des faits permettant d'établir la différenciation, a localisé l'*anarthrie*, ce trouble fixe de l'articulation avec intégrité de l'intelligence, à la région du noyau lenticulaire, et l'aphasie, ancienne aphasie de Wernicke, trouble du langage intérieur et des modes d'extériorisation avec déficit intellectuel, à la partie moyenne de la première circonvolution temporale.

Pour la culture artistique d'une intelligence, l'étude un peu détaillée des recherches qu'a provoquées l'établissement de cette localisation cérébrale de la parole, présente un réel intérêt dans sa division en différentes formes d'aphasie. C'est ainsi que pour le centre de l'*aphémie*, première variété d'aphasie, amnésie verbale motrice d'articulation (d'après la définition de Hartley) au pied de la troisième circonvolution frontale gauche, les observateurs ont déterminé ce qu'ils appellent des centres d'impression et d'expression du langage. Ainsi, Hartley et Charcot ont vu une indépendance relative dans les sources multiples d'où sont tirés les éléments du mot; et, envisageant quatre éléments ou fonctions du mot : *l'image auditive* (impression faite sur l'oreille par le mot, langage parlé), *l'image visuelle* (impression faite sur l'œil par le mot, langage écrit ou imprimé), *l'image motrice d'articulation* (actes des organes de la formation verbale), *l'image motrice graphique* (acte de la main dans l'écriture), ils ont rapporté la fonction du langage à quatre centres fonctionnels corticaux de la mémoire du mot ou des impressions (*centres d'impressions*, impressions sur l'oreille, sur l'œil) et des actes (*centres d'expressions*, actes des organes de la formation verbale, de la main dans l'écriture, etc.) par lesquels nous entrons en rapport avec celui-ci.

Ces deux auteurs concluent que, la lésion de ces différents centres ou leur incomplet développement amenant les troubles de la fonction, la perte plus ou moins absolue du mode spécial de la mémoire du mot rattaché à ce centre, il en résulte la dissociation même des fibres nerveuses, motrices, des organes de la parole, sur la dénomination et la description desquels nous ne pouvons nous étendre.

Ainsi, dans une intelligence à cultiver au point de vue artistique, répétons-nous, il est absolument évident que, si l'une quelconque des cases de cette organisation mentale est inoccupée, cette culture artistique sera d'autant plus pénible, si ce n'est impossible.

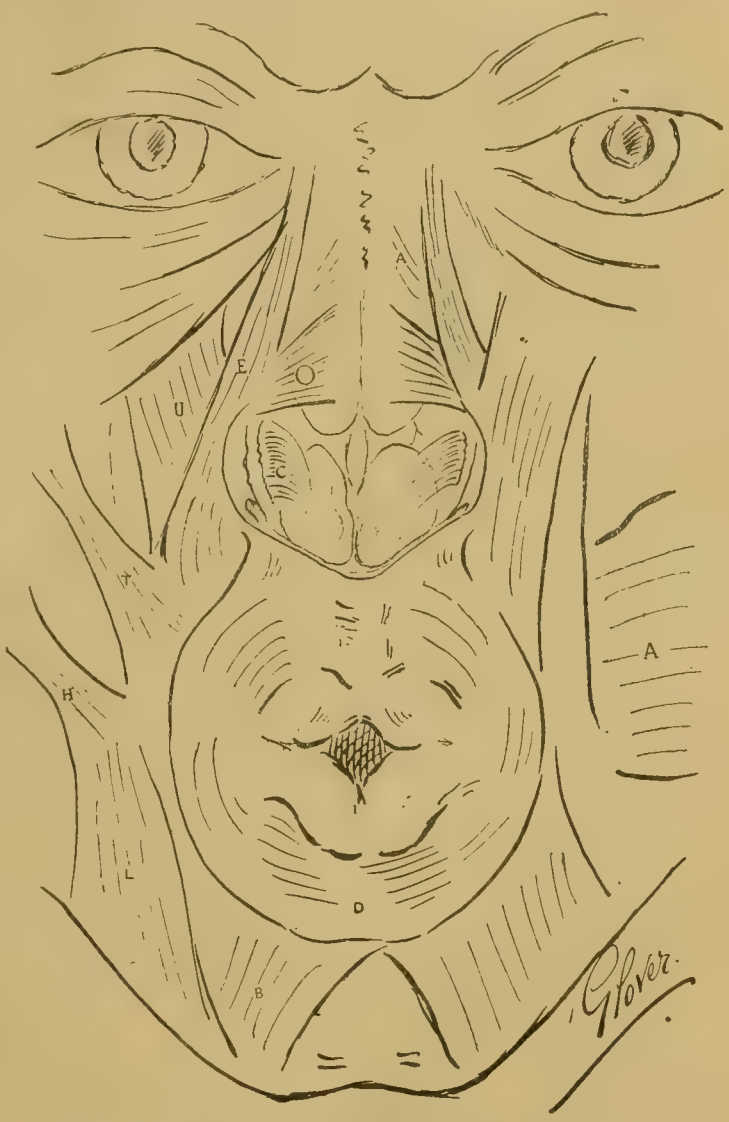


Fig. 82. — Formation verbale et timbre, articulation nasale de la parole. — *Attitude vocale de UN.*

A supérieur, muscle innominé dont les fibres s'étendent en bas jusqu'à la muqueuse gingivale; O, muscle transverse ou triangulaire du nez; C, muscle dilatateur de la narine; E, élévateur commun superficiel de l'aile du nez et de la lèvre supérieure; U, élévateur commun profond; D, orbiculaire des lèvres; A inférieur, muscle buccinateur; H, petit zygomatique; B, muscle carré du menton; L, muscle triangulaire des lèvres.

Des centres d'impression et d'expression du langage partent donc des fibres formant un faisceau de l'aphasie ou de l'aphémie, que l'on a pu suivre par les études anatomo-cliniques, d'une façon précise, dans des régions cérébrales appelées le *centre ovale* (faisceau pédiculo-frontal inférieur), sur la coupe pédiculo-frontale de Pitres; et dans une autre région cérébrale appelée la *capsule interne* (partie postérieure du segment lenticulo-optique), entre le faisceau intellectuel situé immédiatement en avant et le faisceau géniculé au genou de la capsule, immédia-

lement en arrière. On a poursuivi ce faisceau de l'aphasie dans le pédoncule cérébral, à son étage inférieur, entre le faisceau intellectuel en dedans et le faisceau géniculé en dehors.

A partir de ce niveau, on en a perdu la trace, que l'on retrouve par l'expérimentation physiologique à l'origine bulbaire des nerfs pneumo-gastriques.

Un centre[1] cortical moteur laryngé spécial a même été signalé dans deux autopsies seulement et, sans certitude extrême, dans chaque hémisphère cérébral. Ce centre siège aussi au niveau du pied de la troisième circonvolution frontale gauche et du sillon qui la sépare de la frontale ascendante. Les fibres émanées de ce centre passent au niveau de la partie externe du genou de la capsule interne, région cérébrale, dont nous avons parlé plus haut, et il se trouve que ces fibres forment un faisceau distinct, mais contigu à un autre faisceau nommé faisceau géniculé, et qui est commun au nerf *grand hypoglosse* (nerf de la langue), au *facial inférieur* et à la branche motrice du *trijumeau* qui se répartissent dans tous les organes de la formation verbale[2].

Ces faits un peu techniques doivent être connus. Ils montrent, en effet, les connexions anatomiques immédiates des différents faisceaux d'innervation des organes de la parole : organes de la formation verbale et du timbre, d'une part, et organes de la tonalité laryngienne, de la note, de la fonction laryngienne, d'autre part. Ces faisceaux nerveux, qui doivent commander à des organes destinés à fonctionner avec une harmonie parfaite, sont absolument contigus les uns aux autres. Et, autre contiguïté organique et connexité fonctionnelle, n'oublions pas que dans l'innervation laryngienne (*nerfs récurrents*), il y a dualité physiologique : respiratoire (*nerf pneumogastrique*) et vocale (*nerf spinal*). Cette dualité physiologique paraît se retrouver dans les centres des nerfs moteurs du larynx[3], à l'écorce cérébrale, et, par suite, dans le récurrent, qui provient de ces centres, avant de gagner les noyaux bulbaires du spinal et du pneumogastrique[4]. Il n'est pas absolument démontré que le nerf laryngé inférieur ne contienne pas à la fois des fibres du pneumogastrique et du spinal, autrement dit, ne naisse à la fois de ces deux nerfs crâniens. Selon la plupart des auteurs, le nerf laryngé inférieur contient des fibres de ces deux nerfs crâniens. Nous pourrions même ajouter que ces fibres, dans le récurrent, ne sont pas seulement différentes par leurs propriétés physiologiques, mais aussi par leur structure et leur nombre. Car le pneumogastrique est bien plus riche en fibres de Remak, et les fibres à myéline provenant du spinal sont beaucoup plus nombreuses. Ceci dit pour les médecins qui nous lisent. Dès lors, remarquons qu'en clinique, ayant égard à la dualité physiologique nerveuse, l'influence des filets spinaux prédomine dans la production des phénomènes, dans le spasme laryngien par exemple, et cette influence est phonatrice et constrictive; la glotte sera donc fermée, les cordes seront rapprochées. Or cette prédominance de l'influence vocale sur l'influence respiratoire dans le spasme ne permet-elle pas de comprendre l'intégrité quelquefois absolue de la voix dans les cas spasmodiques, quand les cordes sont saines? Nous voyons parfois, au cours d'une laryngite aiguë spasmodique, et c'est un phénomène qui surprend tout d'abord profondément, la voix et la toux rester absolument *claires* chez le malade, dont l'asphyxie progressive commande impérieusement une intervention chirurgicale.

Ainsi paraît se trouver réalisée expérimentalement une nouvelle preuve organique anatomo-physiologique de la formation verbale. Il semble, en outre, légitime d'essayer de démontrer le fait, aussi par la physiologie pathologique, si l'on analyse en clinique interne l'évolution des phénomènes dans la paralysie labio-glosso-laryngée. D'abord, les lésions du grand hypoglosse, du facial inférieur, de la branche motrice du trijumeau (faisceau géniculé) entraînent les troubles de la formation verbale sur O, sur U, etc., chez le malade. Ensuite, et à part, interviennent les troubles de l'innervation dans la fonction laryngienne proprement dite et dans la respiration vocale (nerfs *pneumogastrique* et *spinal*).

La théorie que nous exposons, basée sur des faits physiologiques et anatomiques, permet d'expliquer

1. Garel. *Ann. des mal. de l'or. et du lar.*, avril 1890.

2. Ce centre laryngé confondu avec celui d'origine du faisceau dit *géniculé* semble avoir une action croisée. Sa destruction détermine la paralysie totale de la corde vocale du côté opposé (position cadavérique).

3. Quelques auteurs tendent aujourd'hui à admettre que la double activité du larynx relève non de la spécialisation des racines du récurrent, mais de la spécialisation de ses centres. La dualité physiologique dans l'innervation motrice du larynx semble se retrouver, en effet, dans les centres corticaux des nerfs moteurs du larynx, sans pourtant que cette question soit absolument tranchée. Les expériences de Du Bois Reymond (*Arch.*, 1884), bien résumées par Larnois (in *Revue de méd.* 1885), celles de Semon et Horsley, en 1886, (*Paralysis of laryngeal muscles and cortical centre for phonation*, (Lancet 1886), sur le centre d'innervation motrice du larynx (*British. med. Journal*, déc. 1889). Ces faits anatomo-cliniques de Garel de Lyon (Centre cortical laryngé) in *Ann. des mal. de l'or., du lar., du nez et du phar.*, 1886, p. 218, — Garel et Dor : Du centre cortical moteur laryngé et du trajet cérébral des fibres qui en émanent : in *Ann. des mal. de l'or., du nez et du phar.*, avril 1890; ceux de Déjerine, in *Bulletin de la Soc. de Biologie*, séance du 28 fév. 1891, p. 161 et suiv., montrent qu'il existe dans le pied de la circonvolution frontale ascendante un centre essentiellement phonateur; son excitation expérimentale, son altération pathologique n'amènent aucun trouble respiratoire. Toutefois, malgré l'existence de ces observations scientifiques, qui permettent d'ouvrir le chapitre tout nouveau du trajet intra-cérébral du faisceau moteur laryngien, Déjerine s'exprime ainsi à propos des centres corticaux du larynx : « La localisation corticale des nerfs du larynx est encore, chez l'homme, très incomplètement connue et les notions les plus précises que nous possédons à cet égard, nous les devons à la physiologie expérimentale. » Horsley et Semon sont arrivés à des résultats très importants dans ce domaine (*Philos. transact.*, 1890, t. XVII, p. 187). Expérimentalement, sur le singe, ces expérimentateurs ont constaté qu'il fallait distinguer dans les nerfs laryngés, au point de vue de leurs centres corticaux, *les nerfs respiratoires* des nerfs phonateurs proprement dits. Les premiers rentrent dans les nerfs à fonction organique et ne possèdent pas de centre dans le cerveau. Les nerfs phonateurs, au contraire, ont un centre cortical siégeant dans une zone qui occupe, chez le singe, le pied de la circonvolution frontale ascendante, immédiatement en arrière de l'extrémité inférieure du sillon précentral. La partie la plus antérieure de cette zone contient un centre dont l'excitation détermine l'adduction des cordes vocales, et ce centre se continue insensiblement en arrière avec le centre des mouvements du pharynx.

4. Glover. La topographie pathologique de l'axe cérébro-spinal. *Archives de neurologie*, nos 46 et 47. Chromolithographie de l'axe cérébro-spinal par l'auteur. *Trajet probable, mais discuté quant à son origine, du faisceau cortico-bulbaire moteur laryngien :* Du centre cortical d'origine de ce faisceau au pied de la circonvolution frontale ascendante, immédiatement en arrière de l'extrémité inférieure du sillon précentral (Déjerine), partent les fibres essentiellement motrices formant ce faisceau et qui vont *dans le centre ovale* constituer le faisceau frontal inférieur de la coupe frontale de Pitres. *Dans la capsule interne*, le faisceau cortico-moteur laryngien occupe exactement la partie externe du genou de la capsule interne (fait anatomo-clinique de Garel et Dor, *loco cit.*, avril 1890). Son trajet à partir de ce point semble se confondre avec celui du faisceau géniculé (commun au grand hypoglosse, au facial inférieur et à la branche motrice du trijumeau jusqu'aux noyaux bulbaires du pneumogastrique et du spinal.

l'existence simultanée des troubles de la respiration avec parfaite intégrité, dans certains cas, de la fonction vocale ; et *vice versa,* cette même théorie de physiologie pathologique permet encore de raisonner sur l'existence de troubles de la fonction vocale avec parfaité intégrité, dans certains cas, de la fonction respiratoire, comme dans l'*aphonie nerveuse* par exemple.

Enfin, elle permet à l'esprit attentif d'observer et de dissocier les phénomènes vocaux et respiratoires chez les élèves au cours des études lyriques et dramatiques. Elle explique, en particulier, la corrélation qui existe entre le fonctionnement du larynx et celui du voile du palais, par conséquent entre la hauteur et le timbre vocal, la corrélation qui est manifestement évidente entre la formation de la note laryngienne et la formation verbale.

Avant d'étudier le mécanisme du résultat vibratoire sonore de la voix, nous nous reporterons au très important travail de M. le professeur Pierre Marie, paru sous le titre de *Questions neurologiques d'actualité* [1], travail relatif à l'existence et au siège, très discutés à l'heure actuelle, du centre de la parole dans le cerveau; afin d'aider à faire comprendre les variétés infinies de mode d'innervation et, par suite, de fonctionnement des appareils vocaux avec chaque sujet.

Existe-t-il dans le cerveau humain des centres innés ou préformés du langage ?

« Si, quittant le terrain de l'état physiologique, nous nous tournons maintenant vers celui de la pathologie de l'enfant, un nouvel argument va nous être fourni par l'étude de l'*hémiplégie infantile.*

« Tous les auteurs, qu'ils soient neurologiques ou pédiatres, sont d'accord sur ce fait que les enfants atteints d'hémiplégie droite ne présentent jamais d'aphasie, à la condition que cette hémiplégie se soit produite dans les toutes premières années qui suivent la naissance. On a proposé pour ce fait différentes explications. La plus naturelle, la plus légitime, n'est-elle pas de reconnaître que, puisqu'il n'existe pas de centre inné du langage, celui-ci n'a pu être détruit par la lésion cérébrale cause de l'hémiplégie? Et comme cette lésion est survenue à un âge trop tendre pour que l'enfant ait eu le temps d'adapter la région pariéto-temporale de son hémisphère gauche à la fonction de la parole, il s'ensuit que cette région a pu être détruite par la lésion sans que, plus tard, *cet enfant ait présenté d'aphasie ;* il lui a suffi d'adapter, dans son cerveau, à la fonction du langage une *autre région* voisine restée saine, et d'en *faire usage pour parler.*

« Je considère cet argument, basé sur un fait universellement admis, comme ayant une très grande importance.

« Telles sont les raisons pour lesquelles je pense que nous ne devons plus admettre l'existence, dans le cerveau humain, d'aucun centre préformé, d'aucun centre inné du langage, qu'il s'agisse de *langage écrit* ou de *langage parlé.*

« Mais, me dira-t-on, vous nous avez vous-même enseigné qu'il existe au niveau du gyrus, du pli courbe, et des premières temporales, une région dont la lésion détermine l'aphasie, une aphasie complexe, portant aussi bien sur le langage écrit que sur le langage entendu et parlé.

« En effet, le fait n'est pas niable; il existe bien, dans l'hémisphère gauche du cerveau, une zone dont l'altération entraîne une aphasie d'autant plus marquée que cette altération est plus profonde et plus étendue, mais cette zone ne répond pas à un *centre préformé* dès avant la naissance, et c'est là la notion que, par des arguments de tout ordre, j'ai cherché à établir.

« Cette zone ne constitue pas un centre préformé, mais seulement un *centre adapté. De même que les différents sports (escrime, boxe, tennis, etc.) procèdent de « centres adaptés », de même le jeu des différents instruments de musique, l'usage de différentes langues procèdent de « centres adaptés ».* Il semble, d'après ce que nous avons vu dans l'hémiplégie infantile, que, lorsque la zone dans laquelle se fait généralement cette « adaptation » a été le siège d'une lésion, l'enfant, dans la suite de son développement intellectuel, soit apte à utiliser une autre région voisine de son cerveau pour y « adapter » son centre du langage.

« En résumé, loin de posséder, en naissant, un centre de la parole, chaque individu doit, par son *effort propre,* s'en constituer un de toutes pièces, et c'est dans la zone *pariéto-temporale gauche que celui-ci s'établit.* Pourquoi? Peut-être, simplement, parce que, les éléments nerveux de l'hémisphère gauche se développant un peu avant ceux de l'hémisphère droit, les premiers processus intellectuels commencent à se produire dans l'hémisphère gauche et forment, pour ainsi dire, un centre de cristallisation et une base pour les associations d'idées qu'ils provoquent. Ainsi, s'établirait dans l'hémisphère gauche un substratum associatif qui se spécialiserait dans une certaine mesure, et vers lequel notre cerveau aiguillerait, de lui-même, une très importante partie de son activité psychique. »

CHAPITRE III

LES ATTITUDES ORGANIQUES ESSENTIELLES. — FORMATION VERBALE EXTERNE ET INTERNE DANS LA PAROLE ET DANS LE CHANT.

La voix nasale et la voix buccale sont donc deux voix absolument différentes au point de vue vibratoire.

Il y a dans la voix, outre les vibrations de la poitrine, de la tête et de toute la surface du corps, que nous appellerons *solidiennes,* vibrations que je décris plus loin [2], deux groupements d'oscillation, de pulsation ou d'ondes vibratoires aériennes : les oscillations ou *ondes vocales nasales* et les oscillations ou *ondes vocales buccales,* totalement différentes les unes des autres et se complétant réciproquement, variables pour les premières avec les accents de hauteur, variables pour toutes les deux avec chaque sujet et présentant, en somme, toujours des caractères essentiellement propres à chaque individu [3].

1. Pierre Marie. — *Questions neurologiques d'actualité.* Paris, Masson, 1923.

2. Nous parlons de ces vibrations solidiennes de la poitrine et de la tête ou du crâne dans la voix, au chapitre premier de la cinquième partie, page 834.

3. C'est sur ce principe physiologique relatif aux vibrations aériennes de la voix divisée dans ses deux principaux timbres qu'est basé *un double téléphone intensif, à microphone nasal* et *à microphone buccal fonctionnant séparément,* dans le but de recueillir au maxi-

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

En ce qui concerne ce principe physiologique, l'expérimentation relative à la fonction vocale du voile du palais, seul organe de la parole articulée dont il soit possible de déceler et de mesurer l'action, soit à l'aide de l'oscillographe, *des buées vocales* et du miliampéremètre, nous a démontré que, pendant l'émission de la parole, le voile palatin, dans des proportions variables et différentes pour les deux, répartit vers les orifices du nez ou vers l'orifice buccal le résultat sonore des deux principaux timbres vocaux, timbre nasal et timbre buccal, pour toutes les syllabes composées de M et de N, précédées ou suivies d'une voyelle, c'est-à-dire pour presque la moitié des éléments du langage.

Fig. 83. — Formation verbale interne et externe. — *Relâchement du voile du palais, en vue de la dissociation des ondes vocales en ondes nasales et en ondes buccales.* — Vue postérieure et latérale du pharynx de 3/4.

A, corps thyroïde; D, constricteur supérieur; E, muscle hyoglosse; F, pointe de l'apophyse styloïde, insertion des muscles styliens; G, muscle constricteur moyen et inférieur; I, muscle palato-staphylin (luette); L, œsophage; N, isthme du gosier; O, coupe du maxillaire inférieur; P, faisceau inférieur du muscle ptérygoïdien externe; Q, muscle pharyngo-staphylin; R, coupe de l'os malaire; S, muscle mylohyoïdien; T, pilier postérieur du voile du palais; U supérieur, muscle pérystaphylin interne; V, orifice postérieur des fosses nasales; U inférieur, trachée; Z, muscle buccinateur, canal de Sténon.

La proportion des ondes nasales varie en particulier avec la hauteur des sons émis, avec les divers accents. Aussi, faut-il noter que la *forme* des vibrations aériennes de la voix (ou *timbre vocal*) évolue proportionnellement à leur *nombre* (ou *hauteur*), ainsi qu'à leur *amplitude* (ou *intensité*), trois qualités physiques du son de la parole, qui ne doivent pas être, impunément et au hasard, séparées les unes des autres et qui doivent être au contraire toujours étudiés parallèlement, car, ainsi observées, elles permettent, avec toutes les vitesses d'articulation (*durée, longueur des vibrations*), l'étude méthodique de la voix.

Dans la division des éléments sonores du langage, il est à remarquer que le grammairien a fait porter d'une façon non physiologique cette répartition sur deux ordres de phonèmes : les voyelles et les consonnes, ou association assez imprécise de sonorités verbales. Si l'on se base sur la physiologie, au contraire, on voit qu'il existe, pour toutes les langues, une division indiscutable des éléments sonores du langage sur leur timbre, et qu'il y a, en somme, des sonorités *buccales*, des sonorités *bucco-nasales* et quelques sonorités *nasales* pures sans intensité dans le grave de chaque voix.

Pour la production de ces sonorités, en ce qui concerne le jeu des organes de la formation verbale, nous avons vu que des rétrécissements siègent, des vibrations se localisent[1] : 1° entre les lèvres; 2° entre les incisives supérieures et les lèvres inférieures; 3° entre la pointe de la langue et les dents; 4° entre la partie antérieure du palais et la pointe de la langue; 5° entre la partie antérieure du palais et le dos de la langue; 6° entre la partie postérieure du palais et le dos de la langue; 7° entre la partie postérieure du palais et la base de la langue; 8° entre la paroi postérieure du pharynx, la base de la langue et le voile du palais.

Les degrés de fermeture ou de rétrécissement de ces régions vibrantes localisées entre les organes de la formation verbale suivant les huit groupes précédents se répartissent eux-mêmes en six groupements d'éléments sonores du langage que l'on retrouvera sur le tableau de classement des voix sur le timbre par l'observation des buées vocales.

Parmi les éléments sonores du langage, ainsi divisés suivant leur localisation d'avant en arrière et suivant leur degré de fermeture, on distingue : 1° les

mum, en se basant sur la physiologie vocale, toutes les variations du courant microphonique.

La fonction vocale du voile du palais. In Comptes rendus de l'Académie des sciences, 27 mars 1911.

Un téléphone physiologique intensif nasal et buccal. Comptes rendus de l'Académie des sciences, 14 avril 1913.

Voir aussi *Société de Biologie*, 24 décembre 1910.

C'est encore sur ce même principe physiologique que nous avons établi la *méthode nouvelle de classement des voix sur le timbre*, méthode qui peut être graphique.

1. Voir le tableau d'analyse phonatmographique par les buées vocales page 837.

formations verbales, buccales pures, qui sont[1] PA, TA CA, FA, SA CHA, BA, DA, GA, VA, SA, JA, LA, RA, OU, U, I, AU, EU, E, O, E, A.

2° les formations verbales nasales-buccales, qui sont MA, NA, GNA[2].

3° quelques formations verbales nasales, pures, dans le grave de quelques voix.

Telle est la classification des éléments sonores du langage si l'on se base sur la physiologie; la voix étant une fonction physiologique, cette classification paraît essentiellement logique et semble devoir l'emporter pratiquement sur la classification grammairienne. Elle a, de plus, l'avantage de permettre le *contrôle visuel de la formation verbale* par l'observation des buées vocales, en se basant, comme nous le verrons, sur la fonction vocale du voile du palais. Il est convenu, bien entendu, que toute cette énumération de la série des éléments sonores du langage est un fait aride et presque mathématique, sans liaisons vibratoires. L'accentuation sonore va leur donner une tout autre allure.

Mais il n'en est pas moins vrai que le phénomène reste là, probant, et mérite toute notre attention en raison de ses applications pratiques.

On trouvera ci-joint, sur les figures, une série des attitudes organiques essentielles des organes de la formation interne et externe de la voix.

Nous donnons toujours dans la légende de la figure, la note, la *hauteur*, sur laquelle l'attitude de la formation verbale a été observée et dessinée, n'oubliant pas de rappeler ainsi que la formation verbale et le timbre vocal sont dans un rapport constant avec la hauteur.

Fig. 84. — Formation verbale interne et externe. — *Pharynx : Attitude de repos.* Vue postérieure et latérale de 3/4.

A, corps thyroïde; D, constricteur supérieur; E, muscle hyoglosse; F, pointe de l'apophyse styloïde, insertion des muscles styliens; G, muscle constricteur moyen et inférieur; I, muscle palato-staphylin (luette); L, œsophage; N, isthme du gosier; O, coupe du maxillaire inférieur; P, faisceau inférieur du muscle ptérygoïdien externe; Q, muscle pharyngo-staphylin; R, coupe de l'os malaire; S, muscle mylohyoïdien; T, pilier postérieur du voile du palais; U supérieur, muscle péristaphylin interne; V, orifice postérieur des fosses nasales; U inférieur, trachée; Z, buccinateur, canal de Sténon.

1. Il est entendu que pour constituer la syllabe buccale nous ne prenons que la première voyelle. Avec toutes les autres voyelles et la même consonne, le résultat sonore est le même. Ex. : PE, PI, PO, PU, etc., TE, TI, TO, CE, CI, etc.

2. Il est aussi entendu que pour constituer la syllabe nasale-buccale nous ne prenons que la première voyelle. Avec toutes les autres voyelles et la même consonne, le résultat sonore est le même. Ex. : ME, MI, MO, MU; MI et MU donnent une buée nasale plus marquée.

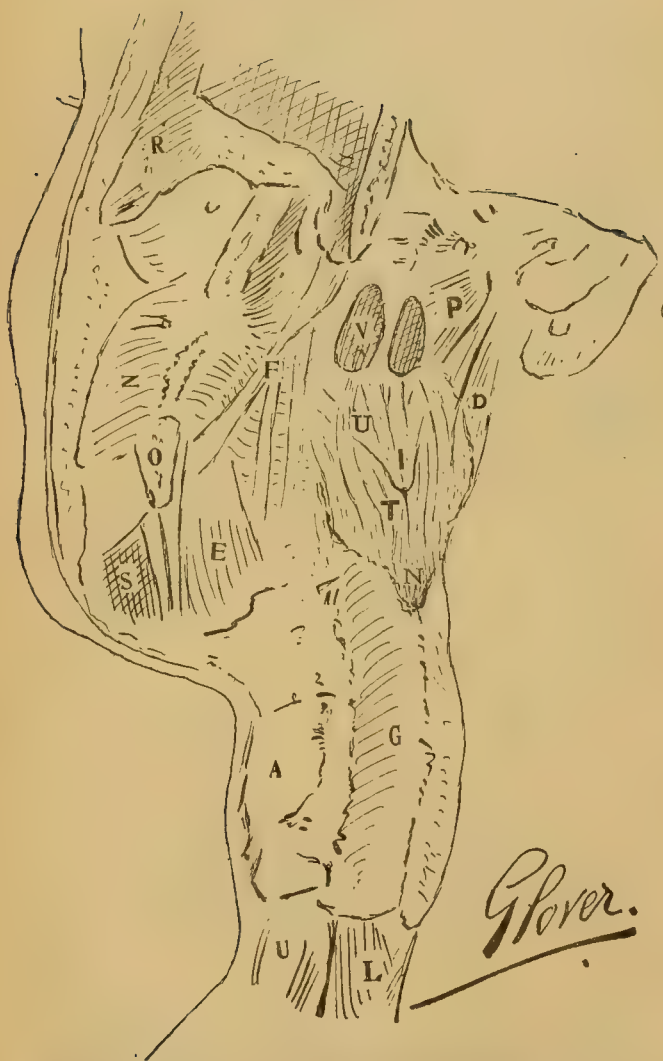


Fig. 85. — Formation verbale interne et externe. — *Occlusion velo-palatine de l'arrière-cavité nasale.* Vue postérieure et latérale du pharynx de 3/4.

A, corps thyroïde; D, constricteur supérieur; E, muscle hyoglosse; F, pointe de l'apophyse styloïde, insertion des muscles styliens; muscle constricteur moyen et inférieur; I, luette; L, œsophage; N, isthme du gosier; O, coupe du maxillaire inférieur; P, faisceau inférieur du muscle ptérygoïdien externe; Q, muscle pharyngo-staphylin; R, coupe de l'os malaire; S, muscle mylohyoïdien; T, constricteur supérieur du pharynx et piliers postérieurs du voile contracté; U supérieur, voile du palais; V, orifice postérieur des fosses nasales; U inférieur, trachée; Z, muscle buccinateur, canal de Sténon.

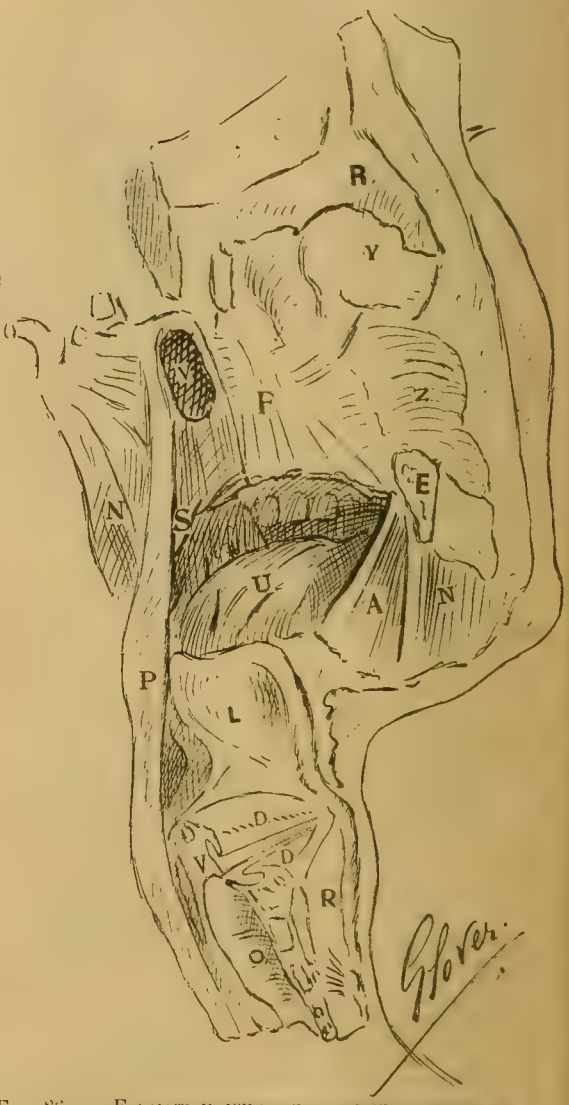


Fig. 86. — Formation verbale interne et externe. — *Cavités bucco-pharyngienne et laryngienne ouvertes.* Vue postérieure et latérale de 3/4. — Attitude vocale de E.

A, muscle hyoglosse; D, D, bandes ventriculaires; E, coupe du maxillaire inférieur; F, apophyse styloïde et muscles styliens; L, épiglotte; N antérieur, muscle mylo-hyoïdien; N postérieur, muscle constricteur supérieur du pharynx; O, cavité du larynx, région sous-glottique; P, paroi du pharynx ouverte; R inférieur, paroi latérale du cartilage thyroïde; R supérieur, coupe de l'os malaire; S, luette et voile du palais; U, dos de la langue; Y, maxillaire supérieur; V, V inférieur, cordes vocales; V supérieur, orifice postérieur de la fosse nasale; Z, muscle buccinateur.

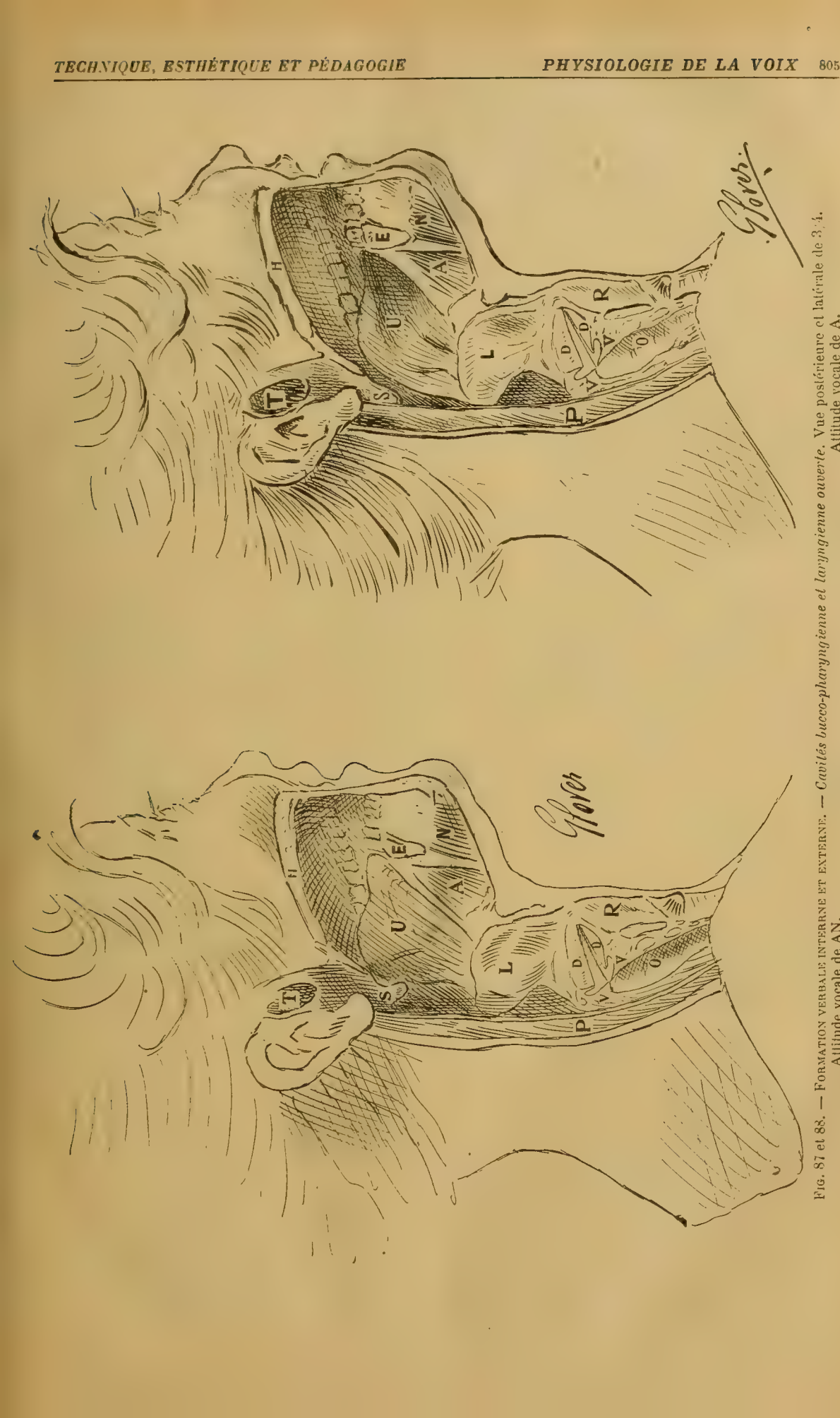


FIG. 87 et 88. — FORMATION VERBALE INTERNE ET EXTERNE. — *Cavités buccо-pharyngienne et laryngienne ouverte.* Vue postérieure et latérale de 3/4.
Attitude vocale de AN. Attitude vocale de A.

A, muscle hyoglosse; D,D, bandes ventriculaires; E, coupe du maxillaire inférieur; H, voûte palatine; L, épiglotte; N, muscle mylo-hyoïdien; O, cavité du larynx, région sous-glottique; P, paroi du pharynx ouverte; S, luette; T, orifice postérieur de la fosse nasale; U, dos de la langue; V, V, cordes vocales.

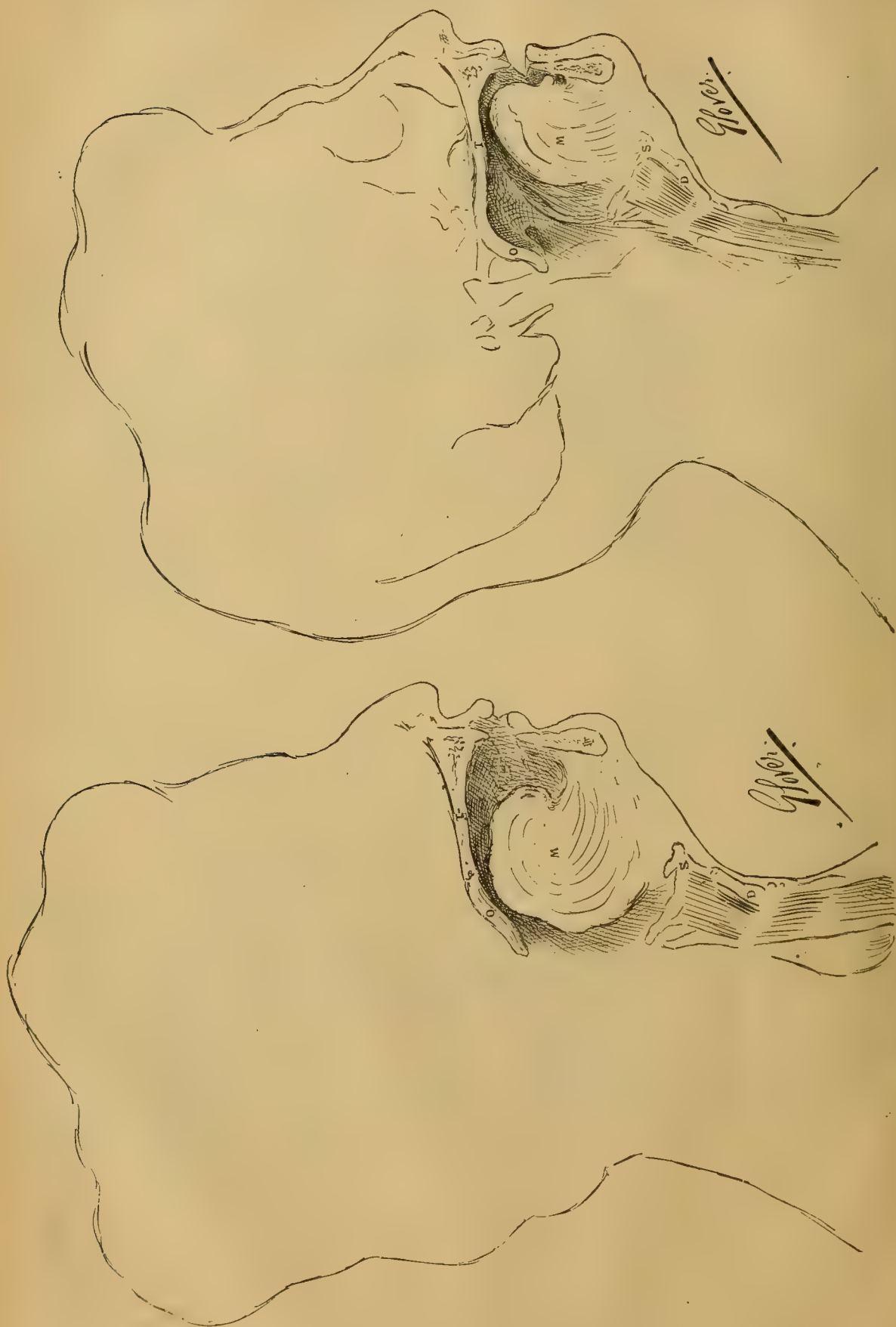


FIG. 89 et 90. — FORMATION VERBALE INTERNE ET EXTERNE. — *Coupe antéro-postérieure de la cavité buccale.*
Attitude vocale de OU.
Attitude vocale de I.
D, cartilage thyroïde; M, coupe antéro-postérieure de la langue; O, coupe du voile du palais contracté; S, os hyoïde; T, coupe de la voûte du palais.

TROISIÈME PARTIE

L'INFLUENCE FONCTIONNELLE RÉCIPROQUE

I° ANATOMIE

LE LARYNX

1° L'examen laryngoscopique latéral.

Avant de décrire le larynx, nous en examinerons l'image sur le vivant. En raison de son intérêt pour l'étude physiologique du fonctionnement du larynx, nous envisagerons de suite notre nouvelle méthode d'exploration latérale de l'organe : la laryngoscopie latérale, l'examen médian, comme on le pratique, étant incomplet.

De toutes les cavités organiques symétriques et bilatérales qui existent chez l'homme, la cavité laryngienne est la seule dont les parties latérales présentent des régions mobiles. Cette mobilité latérale est extrême, se produisant d'une façon continue durant l'acte respiratoire et durant l'acte vocal; c'est d'elle que dépend entièrement la fonction de la phonation.

Or, malgré le grand intérêt que présente l'observation des parties latérales de la cavité laryngienne, on ne disposait jusqu'à aujourd'hui d'aucun instrument permettant de la réaliser. Le laryngoscope médian, le seul utilisé, ne permet de voir — quand l'épiglotte s'y prête et quand elle est bien relevée — que la projection de haut en bas des différents plans horizontaux superposés de l'image, le plan supérieur dissimulant tous les plans qui lui sont inférieurs. Ainsi, il est absolument impossible d'apercevoir l'orifice du ventricule latéral du larynx, qui n'apparaît que sous l'aspect d'une ligne. En outre, tout instrument visant à permettre l'examen dans tous les sens, tout en maintenant la partie optique mobile principale sur la ligne médiane, soit sous forme d'un prisme fixe, soit sous forme d'un miroir mobile inclus à l'extrémité intérieure d'un tube à autoscopie directe, sans du reste jamais laisser voir l'orifice des ventricules de Morgagni, s'oppose complètement aux attitudes physiologiques de la *formation verbale* et, par suite, empêche d'observer au niveau du larynx, durant la phonation, les attitudes laryngées *coordonnées* avec les attitudes internes et externes des organes de la formation verbale[1].

Personne n'avait songé, jusqu'à présent, que le rayon visuel réfléchi pouvait surprendre aussi l'image laryngienne dans une direction latérale. Dans ce but, il est indispensable que l'un des miroirs du laryngoscope soit latéralement placé en un point fixe. Or, l'isthme du gosier, l'oro-pharynx, constitue une cavité assez large pour que l'on puisse placer un miroir réflecteur dans l'une des parties latérales, sans recourir, comme pour la cavité bucco-pharyngée profonde, à la dilatation avec un tube explorateur, dispositif encombrant, difficilement toléré et antiphysiologique, puisqu'il s'oppose aux attitudes des organes de la formation verbale, et qu'il est illogique d'étudier la formation vocale de la note laryngienne en contrecarrant l'articulation, la prononciation.

C'est en nous basant sur ces considérations que, pour l'orientation des recherches, nous avons été conduits à réaliser un type de laryngoscope absolument nouveau; il repose sur le principe d'optique suivant :

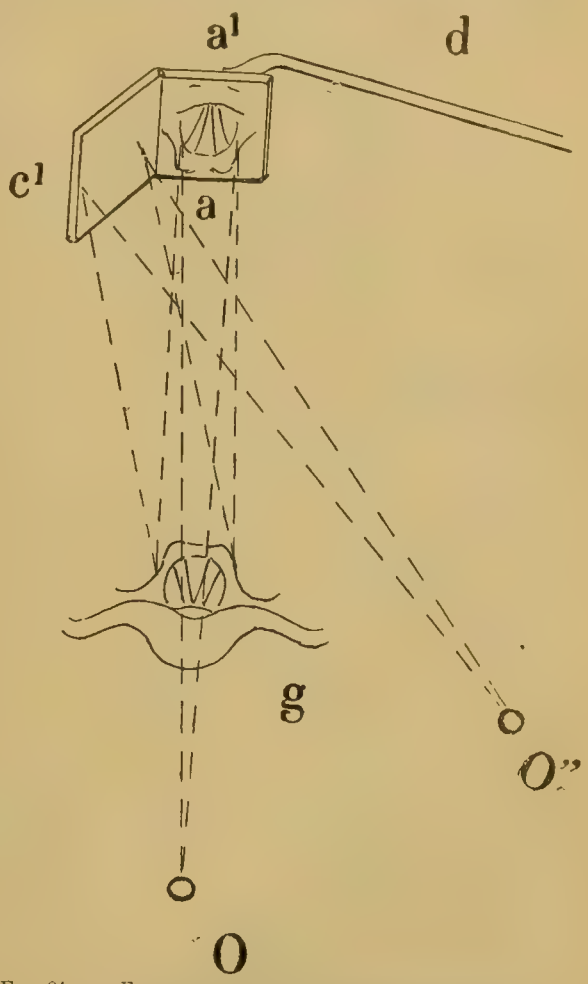


Fig. 91. — Formation de la hauteur vocale ou note laryngienne. Le laryngoscope a vision latérale. — *Vue du larynx dans le laryngoscope à deux miroirs, dont un latéral, pour l'examen latéral de la région glotto-ventriculaire.*

(Voir dans le texte pour la légende.)

Lorsqu'on regarde un objet dans un miroir, tout se passe comme si, le miroir n'existant pas, on regardait directement une image symétrique de l'objet par rapport au miroir. Si l'objet présente une ligne parallèle au miroir ou perpendiculaire, l'image sera aussi parallèle ou perpendiculaire. Si une ligne est inclinée par rapport au miroir, son image fera de l'autre côté du miroir le même angle avec ce miroir. En particulier, si une ligne est inclinée à 45° sur le miroir, son image lui sera perpendiculaire.

Dans le cas des deux miroirs faisant entre eux un angle de 135°, une droite parallèle à l'un des miroirs a ses deux images perpendiculaires entre elles.

Ces images latérales sont des images symétriques. Il faut faire la remarque que ces valeurs ne seraient

1. Glover : *Fonction vocale du voile du palais. Limites d'action du voile suivant la note laryngienne* C. R. Soc. de biologie, 24 décembre 1910.

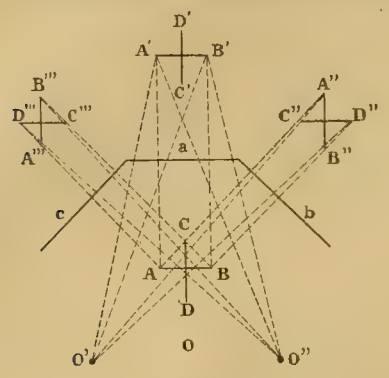


Fig. 92. — Formation des images dans le laryngoscope a trois miroirs.

rigoureuses que si les objets étaient dans un plan perpendiculaire au miroir. Or, ici, nous avons pour l'exploration laryngoscopique, en appliquant le miroir sur le voile du palais, une petite inclinaison qui ne change du reste en rien la parfaite exactitude de la démonstration qui précède. L'important est de constater l'existence précieuse de l'aspect tout à fait nouveau sous lequel se présente désormais l'image du larynx en mouvement, en fonction respiratoire ou vocale, à l'aide de ce nouvel instrument d'exploration physiologique et clinique.

L'appareil même, fort simple, est caractérisé en principe par la combinaison de deux ou trois miroirs, faisant entre eux un angle qui pourra varier suivant les applications, mais qui, de préférence, a la valeur de 135°.

Le nouveau laryngoscope est constitué par trois miroirs montés sur un manche **d**; il peut, nous le répétons, ne comporter que deux miroirs. On voit qu'un objet formé de deux lignes **AB**, **CD** (la glotte par exemple) donne, par rapport au miroir central **a**, une image symétrique **A'B'**, **C'D'**; et par rapport aux miroirs latéraux **b**, **c**, deux images symétriques **A''B''**, **C''D''** et **A'''B'''C'''D'''**.

Si l'on regarde du point O dans le miroir **a**, on voit la première image : les points **O'** et **O''**. En regardant dans les miroirs **b**, **c**, on voit les images latérales droite et gauche. Les points O' et O'' sont trouvés par l'observateur en déplaçant l'œil ou en inclinant légèrement le miroir dans le sens convenable.

Une droite telle que **AB**, parallèle au miroir **a**, donne donc dans les miroirs **b**, **c**, deux images **A''B''** et **A'''B'''**, perpendiculaires à l'image A'B' donnée par le miroir **a**.

Une droite **CD**, perpendiculaire à ce miroir **a**, donne de même deux images **C''D''** et **C'''D'''**, perpendiculaires à C'D'.

Si donc on place l'instrument de façon que **CD** représente la glotte, l'observateur verra dans le miroir **a** une image **C'D'** sensiblement de champ, la glotte étant horizontale, et deux images latérales **C''D''** et **C'''D'''** à peu près horizontales.

En principe, en faisant une exploration laryngoscopique, on applique le miroir contre le voile du palais, ce qui lui donne une certaine inclinaison; on obtient encore deux images latérales de la glotte, qui se présentent à peu près horizontalement, mais qui montrent bien les parties latérales du larynx (fig. 93, 94 et 95).

La figure 91 représente d'ailleurs la façon suivant laquelle se présente le larynx vu dans un miroir latéral : en c^1, on peut représenter l'image vue dans le miroir latéral gauche; en a^1, on a représenté l'image de la glotte **g** vue dans le miroir **a**.

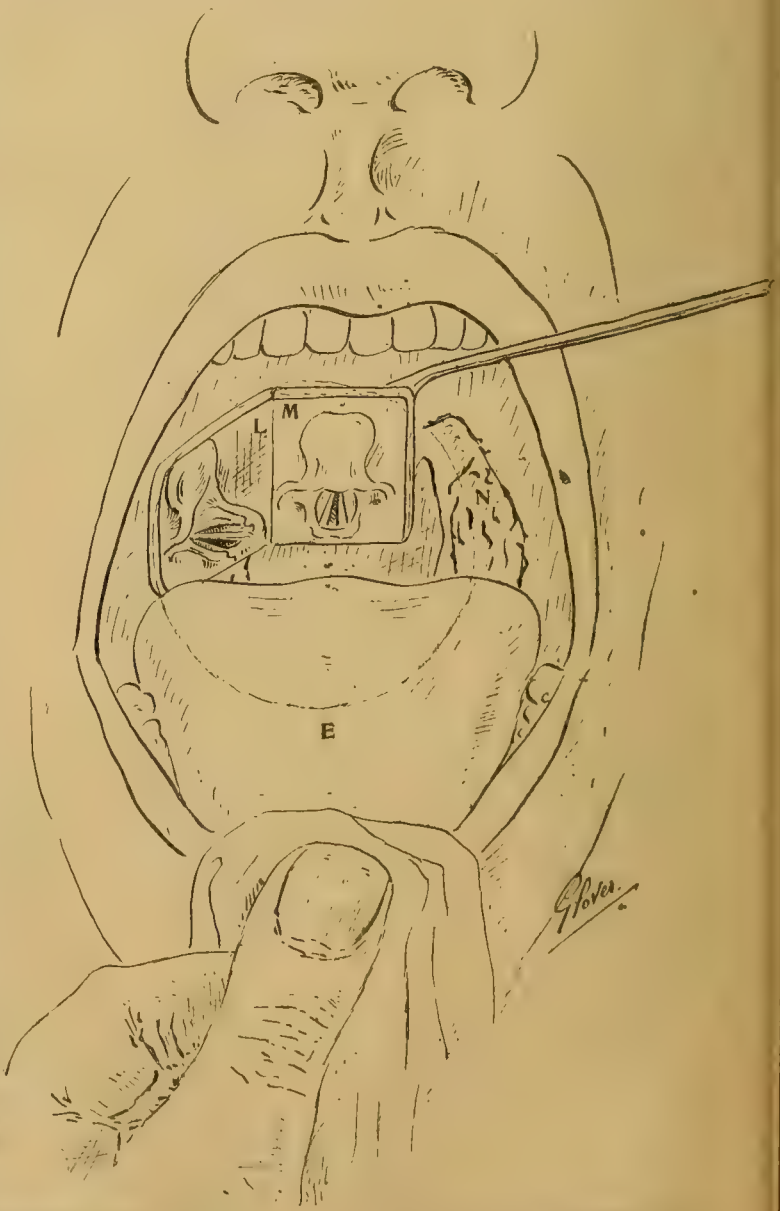


Fig. 93. — Formation de la hauteur vocale ou note laryngienne. L'examen laryngoscopique latéral. — *Attitude de l'observateur pour l'examen laryngoscopique pratiqué à l'aide du laryngoscope à miroir latéral, en vue de l'examen latéral de la région glotto-ventriculaire.*

E, langue; M, miroir médian habituel du laryngoscope; L, miroir latéral.

L'application du système des deux ou trois miroirs à la laryngoscopie a non seulement l'avantage de donner des images latérales de la glotte en même

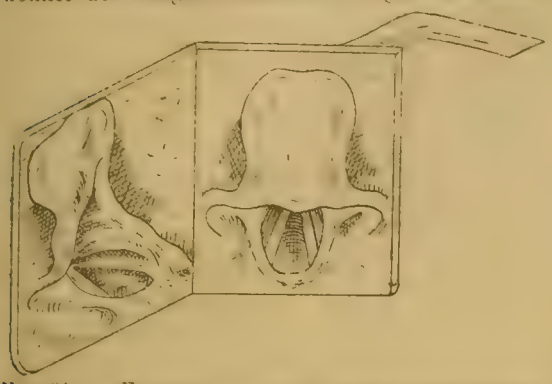


Fig. 94. — Formation du bruit glotto-ventriculaire, initial, respiratoire et vocal, transmis aux poumons. L'examen laryngoscopique latéral. — *Images obtenues avec le nouveau laryngoscope à vision latérale (inspiration).*

On aperçoit sur l'image laryngoscopique nouvelle, *à gauche*, l'ouverture du ventricule du larynx et la cavité du ventricule de Morgagni, la face supéro-interne de la bande ventriculaire, la face interne du repli aryténo-épiglottique, les détails de forme des extrémités antérieures et postérieures de la corde vocale droite et de l'orifice ventriculaire, le bord interne et l'insertion postérieure de la corde vocale, la face latérale interne de la région trachéale hypo-glottique, enfin la face antéro-externe de l'aryténoïde, régions que l'on ne peut voir sur l'image laryngoscopique médiane ancienne (à droite).

temps qu'une image du champ, et permet par suite d'atteindre le résultat nouveau de l'exploration latérale du larynx, mais elle a encore une importance toute spéciale au point de vue de la facilité de cette exploration.

En effet, on pourrait supposer qu'il suffit de placer le miroir de l'ancien laryngoscope dans les trois positions du miroir du nouvel instrument pour voir successivement les trois images perçues à l'aide des trois miroirs.

En pratique, il n'en est rien, parce qu'il est extrêmement difficile de trouver à la main l'inclinaison à donner au miroir pour le placer comme sont placés les miroirs **b** et **c**.

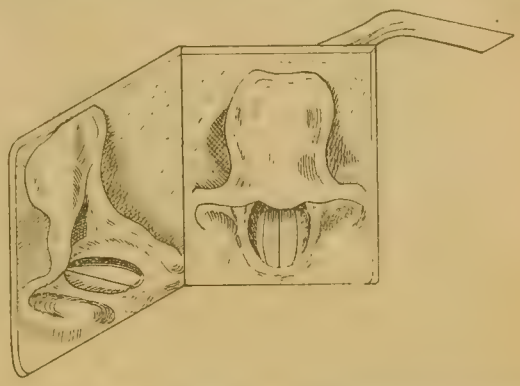


Fig. 95. — *Images obtenues avec le nouveau laryngoscope à vision latérale* (attitude vocale : E sur *la*³, 435 vibrations doubles à la seconde).

On aperçoit sur l'image laryngoscopique nouvelle, *à gauche*, la plupart des détails indiqués pour la figure et invisibles sur l'image médiane ancienne (à droite).

Formation de la hauteur vocale. Formation du bruit glotto-ventriculaire, initial, respiratoire ou vocal, transmis aux poumons. Détail de l'aspect laryngoscopique obtenu a l'aide du miroir laryngien a vision latérale. — *Vision latérale de l'orifice du ventricule du larynx* (V), *au moment de la formation du bruit glotto-ventriculaire initial, respiratoire ou vocal.*

Fig. 96. — *Première attitude.* S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, les cordes vocales et la glotte; B, B, les cartilages aryténoïdes.

Fig. 97. — *Deuxième attitude.* S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, O, cordes vocales s'écartant; B, B, les cartilages aryténoïdes.

Fig. 98. — *Troisième attitude.* S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, O, cordes vocales très écartées; B, B, les cartilages aryténoïdes.

Au contraire, avec le nouvel instrument, le laryngologiste place le miroir **a** comme il a l'habitude de le faire avec le laryngoscope ordinaire pour apercevoir la glotte de champ, ce qu'il fait très facilement, quand il en a l'habitude. A ce moment, les miroirs latéraux se trouvent placés automatiquement dans la *position optique* voulue, pour obtenir les images latérales; avec moins de tâtonnements, l'observateur peut voir l'image centrale et les images latérales.

En outre, on peut voir simultanément le larynx sur plusieurs faces et suivre les mouvements des organes pendant les émissions vocales, etc.

Le nouvel instrument est donc appelé à rendre les plus grands services aussi bien à la physiologie qu'à la clinique et à la chirurgie.

En physiologie vocale, les attitudes vocales glotto-ventriculaires, de nombreux détails d'épaisseur ou d'amincissement des cordes vocales, ouvertures plus ou moins prononcées et de formes variables de l'orifice des ventricules du larynx, durant l'acte vocal, dans la voix parlée et chantée, échappaient complètement et étaient invisibles avec le laryngoscope ordinaire.

Des notions jusqu'ici inconnues sur les attitudes des cordes vocales, des orifices des ventricules, des bandes ventriculaires, des aryténoïdes, peuvent être déterminées suivant l'échelle vocale et dans toutes les variétés de voix. En outre, l'attitude des organes de la formation verbale étant réglée, en quelque sorte commandée par la tonalité laryngienne, il était intéressant de connaître les attitudes vocales du larynx fixant la tonalité laryngienne suivant la formation verbale, ce qui est possible en particulier sur E, sur AN et sur A. De plus, par exemple avec le laryngoscope ordinaire, l'orifice du ventricule du larynx, dissimulé entre les bandes ventriculaires immédiatement au-dessus de l'insertion externe des cordes vocales, se présente uniformément sous l'aspect d'une ligne, sous une forme immuablement linéaire dans toutes les attitudes chordiques, variables cependant sur toute l'étendue de la tonalité laryngienne de chaque voix.

Le nouveau laryngoscope permet de constater combien l'aspect de cet orifice ventriculaire varie suivant la tonalité laryngienne, suivant la note laryngienne. Il en est de même pour les cordes vocales en mouvement : on aperçoit latéralement, avec le nouveau laryngoscope, bien des détails de forme, de longueur

FONCTION DU LARYNX, OBSERVÉE D'APRÈS LA LARYNGOSCOPIE LATÉRALE. — *Vision latérale de l'orifice du ventricule du larynx* (V), *au moment de la formation du bruit glotto-ventriculaire initial, respiratoire ou vocal.*

FIG. 99. — *Quatrième attitude.*

S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, les cordes vocales et la glotte; B, B, les cartilages aryténoïdes.

FIG. 100. — *Cinquième attitude.*

S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, les cordes vocales et la glotte; B, B, les cartilages aryténoïdes. L'orifice du ventricule V tend à s'effacer.

FIG. 101. — *Sixième attitude.*

S, épiglotte; T, replis aryténo-épiglottiques; A, bande ventriculaire; O, les cordes vocales et la glotte; B,B, les cartilages aryténoïdes. Effacement plus prononcé de l'orifice du ventricule V, occlusion glottique.

d'épaisseur, qui restent inaperçus avec le laryngoscope ordinaire.

En clinique, dans l'exploration latérale du larynx, pour déterminer la topographie tout à fait spéciale et différente de l'insertion d'un néoplasme, d'un simple polype, la position d'un corps étranger, la topographie tout à fait nouvelle d'une lésion inflammatoire ou ulcérée ou scléro-gommeuse, l'examen latéral de la face interne du repli aryténo-épiglottique de la région hypoglottique dans les catarrhes spasmodiques de l'hypoglotte, on se rend compte immédiatement des avantages de l'examen latéral du larynx.

Enfin, en ce qui concerne la chirurgie spéciale endolaryngienne, une grande partie de l'instrumentation pour les opérations endolaryngoscopiques par les voies naturelles est représentée par des instruments agissant dans le sens latéral. Une orientation plus exacte du jeu de ces instruments, mus latéralement, sera fournie, pendant l'intervention, par l'examen de la région à l'aide du nouveau laryngoscope par une exploration latérale. Dans ces conditions, le laryngoscope n'aura que deux glaces, et le manche inséré à gauche pourra être tenu de la main gauche[1].

2° Examen laryngoscopique médian pendant la respiration et pendant la phonation.

Dans cet examen, on ne voit pas le larynx dans sa situation verticale naturelle, on le voit en projection sur une petite glace. Cette glace est appliquée sur le voile du palais, au fond de la bouche, et la lumière qu'elle reçoit est projetée dans le larynx, dont l'image se reproduit sur elle, de sorte que l'on voit exactement comment il se comporte.

D'abord, à la partie supérieure du miroir[2], une sorte de languette rose, c'est l'épiglotte qui se relève, quand l'air est chassé de la poitrine, et qui s'abaisse sur le larynx pour le protéger, quand les aliments passent de la bouche dans l'œsophage, situé en arrière du larynx. Nous avons dit que, quelquefois, l'épiglotte prolabée cachait partiellement ou totalement l'image

1. Sur le même principe que notre laryngoscope, nous avons établi le modèle d'un rhinoscope postérieur pour l'examen rhinoscopique postérieur à l'aide de miroirs multiples placés latéralement et de la vision latérale croisée.

2. L'image étant vue dans un miroir, ce qui est en avant sur les sujets se montre en haut, et ce qui est à gauche se montre à droite.

laryngienne. En avant de l'épiglotte, apparaît une partie de la base de la langue. De chaque côté de l'épiglotte, on voit se détacher un repli membraneux qui se porte en arrière, circonscrivant l'entrée du larynx, pour aboutir aux deux cartilages aryténoïdes. Ces replis sont nommés aryténo-épiglottiques, à cause de leurs attaches en arrière et en avant. Au bas du miroir, c'est-à-dire au niveau de la partie postérieure du larynx, se voient les deux saillies des cartilages aryténoïdes, recouverts par la muqueuse. De chaque côté encore on voit deux cartilages plus petits désignés sous le nom de cartilages de Wrisberg et de Santorini. Dans le centre de l'image se trouvent deux reliefs rouges, qui s'écartent en arrière, constituant les bandes ventriculaires. Nous avons dit que toute la partie du larynx comprise entre son bord supérieur et ses fausses cordes, constitue le vestibule du larynx ou partie sus-glottique du larynx.

Nous arrivons maintenant à la description des cordes vocales.

Les *cordes vocales* sont deux bandes de tissu élastique qui s'étendent, comme nous l'avons dit, entre le cartilage thyroïde en avant et les cartilages aryténoïdes en arrière.

D'ordinaire, les cordes vocales doivent être blanches. On a dit qu'elles étaient comme de l'ivoire, ou bien nacrées. En réalité, elles sont d'une couleur blanche, qui tranche avec la teinte rouge de la muqueuse environnante. Quand on examine le larynx, on les voit très facilement, non seulement à cause de leurs mouvements, mais par suite de la différence de coloration qui existe entre elles et les tissus environnants.

Pourtant, après l'exercice vocal, il est possible que les cordes recouvertes de la muqueuse, laquelle est facile à se congestionner, se colorent, et, chez un certain nombre de chanteurs, cette coloration peut persister sans que ce fait soit l'indice d'une maladie; mais, en général, la rougeur se dissipe peu à peu.

Chez la femme, la coloration ne persiste pas et l'aspect blanchâtre peut être revu très rapidement.

Les cordes vocales sont constituées par des parties vibrantes, qui sont au nombre de deux : la *muqueuse* et le *tissu fibreux*.

L'écartement des cordes vocales nécessaire à la respiration est obtenu au moyen de petits muscles, les dilatateurs de la glotte.

Sur l'image laryngoscopique, entre les cordes vocales, on voit la *glotte*, orifice par lequel l'air entre dans la poitrine et en sort.

La glotte est susceptible, non seulement de présenter un certain écartement, mais encore de se fermer entièrement. Les mouvements des cordes vocales s'exécutent différemment, suivant qu'il s'agit de l'accomplissement de l'acte physiologique ordinaire de la respiration ou de l'acte de la respiration vocale dans la phonation, et en particulier dans la voix parlée et chantée.

Or, si la glotte n'est pas bien dilatée, la respiration sera bruyante; car l'air respiré fera vibrer les cordes vocales trop rapprochées : c'est le *hoquet dramatique*.

Nous avons dit plus haut quels étaient les muscles qui se prêtaient aux mouvements respiratoires de la glotte.

Quant au rapprochement des cordes vocales, il favorise leurs vibrations, et il est indispensable à la formation du son et de la voix.

Donc, quand on examine le larynx pendant la respiration, on aperçoit, sur la partie médiane de l'image laryngoscopique, les deux reliefs blancs nacrés s'écartant latéralement et surtout, vers leur partie postérieure, des cordes vocales proprement dites ou inférieures. C'est, avons-nous dit, l'espace triangulaire qu'elles délimitent qui porte le nom de glotte; la glotte elle-même se subdivise en une portion antérieure (glotte interligamenteuse) et une portion postérieure plus courte (glotte intercartilagineuse).

Dans la profondeur, on aperçoit des bandelettes jaunâtres circulaires. Elles représentent la face interne de la moitié antérieure des anneaux cartilagineux de la trachée, qui apparaissent à travers la glotte, grâce à l'écartement des cordes vocales.

Quand on examine la glotte dans l'*attitude vocale*, on voit que les cordes inférieures se rapprochent presque au contact.

Le larynx. — Nous avons maintenant à faire connaître l'appareil qui, placé à l'extrémité supérieure de la trachée, possède la propriété de communiquer à l'air sortant des poumons l'*ébranlement vibratoire initial*, qui produit le son : le *larynx*. Il se réduit à un système d'appareil vibratoire constitué surtout par deux lames élastiques musculaires, *cordes vocales*, saillies en forme de prisme, adhérentes au dehors à la surface de la cavité laryngée et vibrant seulement par leur bord interne libre, qui laissent entre elles une fente étroite, glotte, de façon à ce que l'air réparti par leur ouverture puisse produire des vibrations sur les bords qui limitent cette fente. Ces vibrations aboutissent à la production d'un son, dont le timbre se caractérise par la mise en jeu des appareils de résonance et du timbre, par l'entrée en action des appareils de la formation verbale.

Il se trouve que le larynx, dont nous allons donner la description, placé sur l'arbre respiratoire, est comme incorporé aux appareils contractiles et élastiques de résonance et situé dans leur intérieur, contrairement à ce qui se passe pour le violon par exemple et autres instruments de même ordre, dont les cordes sont tout à fait indépendantes de la boîte de résonance et situées à l'extérieur.

Le larynx est, en quelque sorte, une dilatation de la trachée. La trachée étant constituée par des anneaux cartilagineux, une muqueuse, du tissu élastique contractile, le larynx est formé d'un manchon cartilagineux complet (le *cricoïde*), et d'autre part incomplet (le *thyroïde* et l'*os hyoïde*), enfin d'un manchon membraneux inclus dans le précédent (musculo-élastique), tapissé intérieurement d'une muqueuse. Entre le tube membraneux et le manchon cartilagineux, il existe de la place pour les glandes, les vaisseaux, les nerfs, les muscles.

Il y a donc une continuité absolue dans l'appareil vocal entre les deux parties de cet appareil, qui vont individuellement servir d'une part à la production initiale du son, à la répartition proportionnelle de l'onde sonore et, d'autre part, à sa résonance.

Ces appareils de résonance, ainsi que nous le verrons, sont en effet, les uns supérieurs, les autres inférieurs au larynx : les résonateurs supérieurs étant représentés par le nez, l'arrière-nez, les cavités de la face, sinus osseux et cellules osseuses de la face et du crâne, la bouche et le pharynx; les résonateurs inférieurs étant, d'autre part, le conduit respiratoire élastique trachéo-bronchique.

Nous considérerons le larynx successivement

1° isolé du cou et 2° à sa place au niveau de la région cervicale.

1° Le larynx considéré isolé du cou. Sa configuration. — Si nous considérons le développement du larynx suivant l'âge et le sexe, nous voyons que chaque modification de la voix en hauteur coïncide avec un changement anatomique des organes de la voix. Chez un enfant de cinq à six mois, dont les cris sont si aigus, si perçants, le diamètre antéro-postérieur n'est que de 8 millimètres environ, et son accroissement se fait peu rapidement jusqu'au moment de la puberté où il n'accuse encore que 15 millimètres; la voix du garçonnet est toujours aussi élevée que celle de la fillette. Survient la mue, dont le travail physiologique, beaucoup plus prononcé dans le sexe masculin, porte principalement sur l'augmentation du diamètre antéro-postérieur; chez l'homme, ce diamètre atteint de 25 à 30 millimètres environ, tandis que chez la femme, il est seulement de 20 à 25 millimètres, ce qui fait une différence de un cinquième, quelquefois un quart en moins pour cette dernière. En même temps, un écart aussi sensible se produit entre le diapason des deux sexes : la voix de l'homme baissant de plus d'une octave, celle de la femme s'aggravant seulement de une ou deux notes.

Dès lors, il est rationnel de soutenir, en règle générale et, bien entendu, tout en admettant des exceptions, que, chez chaque sujet, la hauteur de la voix est sous la dépendance de ce changement anatomique.

TABLEAU DES DIMENSIONS DU LARYNX SUIVANT M. SEAU

(Sappey.)	AGE ADULTE Homme.	Femme.
—	—	—
Grande circonférence	0,136	0,112
Diamètre vertical	0,044	0,036
Diamètre transversal	0,043	0,041
Diamètre ant. post.	0,036	0,026
Longueur des cordes vocales	0,022	0,017

TABLEAU DES DIMENSIONS DU LARYNX DE L'ENFANT SUIVANT LA TAILLE DU SUJET PENDANT LA PÉRIODE DE CROISSANCE JUSQU'A UN MÈTRE CINQUANTE ET AU-DESSUS, SUIVANT M. J. GLOVER[1].

Diamètre antéro-postérieur de la glotte. (Longueur des cordes vocales.)	Diamètre transverse de la glotte en état de moyenne dilatation.	Taille du sujet.
—	—	—
0,007	0,006	0,60 et au dessous.
0,008	0,0065	0,70
0,009	0,007	0,80
0,010	0,008	1,10
0,012	0,009	1.30
0,015 à 0,013	0,010	0,50 et au-dessus.

Et puisque nous parlons de la constitution anatomique des organes, disons, en particulier pour le larynx, que le diamètre transversal ou respiratoire varie fort peu dans les deux sexes, l'élargissement de la glotte restant sans influence sur les phénomènes de la phonation. Par contre, le diamètre vertical chez l'homme, qui a aussi l'angle extérieur du thyroïde plus saillant, dépasse de un cinquième environ celui de la femme (44 ou 36 millimètres).

Nous efforçant de présenter d'une façon aussi simple que possible la conformation même du larynx, nous dirons que la forme anatomique extérieure du larynx, en supposant que nous isolions du cou cet organe, est déterminée par le *cartilage thyroïde*. Ce cartilage est composé de deux lames pentagonales jointes par leur bord antérieur, qui s'écartent et s'ouvrent à la façon des deux côtés d'un livre. Au niveau de l'union du tiers inférieur avec les deux tiers supérieurs de son angle rentrant, s'insèrent les extrémités antérieures des replis muqueux et musculaires qui constituent les cordes vocales.

La base architectonique du larynx est le *cricoïde* enveloppé par la partie inférieure du *thyroïde*.

Le *cricoïde* est une bague représentant le premier anneau entièrement rigide de la trachée, et dont le chaton carré est tourné en arrière. Sur le bord supérieur de ce chaton du cricoïde, basculent les *aryténoïdes*, petites pyramides cartilagineuses, sur lesquelles s'insèrent les extrémités postérieures des cordes vocales.

Ces divers cartilages sont unis les uns aux autres par des ligaments fibreux et de très petites articulations, dont la disposition générale est la même que celle des grandes articulations du corps. Les principales articulations de ces cartilages entre eux sont celles qui unissent d'une part le cartilage thyroïde au cartilage cricoïde, et d'autre part les cartilages aryténoïdes à ce même cartilage cricoïde. Ces divers cartilages sont mobilisés l'un sur l'autre par des muscles propres du larynx ou intrinsèques. Des muscles extrinsèques se prêtent à la mobilité en masse du larynx sur les parties voisines. Toute cette musculature est commandée par les nerfs laryngés, émanant du nerf pneumo-gastrique.

Ces diverses parties du larynx sont vivifiées par un système vasculaire, dont il ne peut être ici question.

Enfin, la cavité laryngienne est recouverte par une membrane muqueuse, siège fréquent d'affections particulièrement intéressantes ici.

2° Le larynx considéré en place dans la région du cou. — Si maintenant nous considérons le larynx à la place qu'il occupe dans la région cervicale, nous voyons qu'il est situé au-devant du cou. Toute cette région antérieure du cou est formée de parties molles, constituées par des muscles nombreux. Au milieu et à la partie supérieure de cette région, se trouve un os petit, assez large, dont nous allons voir toute l'importance : l'*os hyoïde*. Il est facile de reconnaître le siège de cet os, en palpant la région sus-laryngienne.

On peut constater sur soi-même que le larynx subit des mouvements d'élévation et d'abaissement au-devant du cou dans les actes de la déglutition, de la respiration et de la phonation. Aussi, il est intéressant de montrer comment le corps même du larynx se trouve suspendu dans cette zone musculaire, où il va subir le contre-coup des inconvénients imprévus à tous ces muscles durant l'accomplissement des trois grands actes fonctionnels dont nous venons de parler.

D'une part, dans la zone superficielle, le larynx, par le groupe musculaire composé de ses muscles extrinsèques, se rattache en haut à la mâchoire inférieure, et en bas à la région sterno-claviculaire. D'autre part, dans la profondeur, le larynx est relié en haut par une membrane au bord inférieur de l'os hyoïde. Cet os, des bords supérieurs et inférieurs duquel émane tout un système musculaire compliqué, est, en quelque sorte, le point fixe d'insertion de toutes les parties molles de la région antérieure du cou. Il se trouve, par ses relations avec les organes

1. Glover, *De la graduation des tubes laryngiens pour le tubage*, in Journal de clinique et thérapeutique infantiles, 2 avril 1896.

voisins, jouer le rôle d'un point central fixe du plancher de la bouche. La position de ce plancher peut cependant être déterminée indirectement par les mouvements ou par les changements de situation qui intéressent d'abord l'os hyoïde; mais, comme la position de l'os hyoïde détermine aussi celle du larynx, qui en dépend, les mouvements et les changements de position de l'os hyoïde doivent, en outre, se transmettre au larynx lui-même.

Plusieurs de ces mouvements de déplacement du larynx dans le cou sont transmis à cet organe par les muscles qui lui sont communs avec l'os hyoïde, sur le détail desquels nous serons obligés de ne pas nous étendre. (Voir les figures.)

Mais il était utile de signaler ces mouvements d'élévation et d'abaissement communiqués au larynx et qui, surtout pendant la respiration vocale et l'acte de la phonation, se prêtent à une adaptation spéciale des appareils de résonance de la voix, dans le but d'aboutir à l'établissement précis du timbre de celle-ci.

Au bord supérieur de l'os hyoïde est donc attachée la langue, dont le larynx suit les mouvements sans en être nullement influencé, quand il émet les différents sons. Cette disposition explique aussi pourquoi, dans l'examen laryngoscopique, l'opérateur doit tirer sur la langue pour remonter le larynx et le rapprocher du miroir.

On reconnaît au cou la place du larynx à l'existence d'une saillie anguleuse, la pomme d'Adam, plus prononcée chez l'homme que chez la femme, et d'autant plus accentuée que l'organe est plus volumineux. C'est par le déplacement léger de cette saillie au-devant du cou, pendant la respiration et, d'une façon beaucoup plus marquée, dans l'émission de certains sons, que l'on reconnaît les mouvements du larynx pendant la respiration et la phonation.

Pour décrire maintenant la conformation intérieure du larynx, nous pratiquerons sur cet organe deux coupes : une coupe vertico-transversale et une coupe verticale et antéro-postérieure.

Nous verrons alors que la cavité laryngienne est représentée sur la première coupe, en quelque sorte, par l'aspect qu'aurait une saillie dont la partie étroite correspondrait à l'étranglement produit par les cordes vocales, autrement dit par la glotte.

On peut donc envisager dans cette cavité laryngienne : 1° une région glottique vibratoire : la *glotte;* 2° une région *hypoglottique* ou sous-glottique, au niveau de laquelle se brise, pendant l'effort vocal, toute la colonne d'air du courant respiratoire, tendue à pression infiniment variable dans le conduit élastique trachéo-bronchique; 3° une région *épiglottique* ou vestibule de la glotte représentant, de tous les appareils de résonance, la portion de ces résonateurs immédiatement contiguë à la glotte. Cette troisième portion épiglottique ou vestibule de la glotte a une importance capitale, sur laquelle semblent s'être peu étendus les auteurs. C'est elle que l'on aperçoit immédiatement lorsqu'on pratique l'examen laryngoscopique. La cavité sus-glottique ou supérieure du larynx semble être un espace neutre, qui se trouve entre la glotte et le pharynx. Si la limite inférieure de cette cavité est marquée par les cordes vocales placées horizontalement, la limite supérieure est déterminée par l'entrée même du pharynx dans le larynx (voir la coupe verticale et antéro-postérieure). Or, cette entrée commence dans la paroi antérieure du pharynx, au-dessous de la cavité buccale, et se trouve, par suite, dans un plan qui descend obliquement en arrière. La limite supérieure de la cavité sus-glottique a donc une direction descendant en arrière et en bas, et cette cavité est plus haute en avant qu'en arrière. Les parois latérales de cette région épiglottique sont, en effet, de moins en moins élevées d'avant en arrière. Néanmoins, il reste assez d'espace dans la partie profonde de cette cavité sus-glottique pour permettre la saillie d'un repli de la muqueuse laryngée, repli incliné en bas et en dedans, qui constitue ce que l'on appelle les deux bandes ventriculaires, fausses cordes vocales supérieures des anciens. Entre les bords de ces bandes ventriculaires et les cordes vocales, se trouve l'ouverture antéro-postérieure étroite d'une cavité nommée *ventricule du larynx*. Cette cavité, tapissée par la muqueuse, s'étend chez l'homme au-dessus des cordes vocales, sous une faible hauteur, entre, d'une part, la face externe des bandes ventriculaires et, d'autre part, la face interne du cartilage thyroïde (voir coupe vertico-transversale).

Certains auteurs prétendent que le courant aérien qui traverse les lèvres de la glotte, rase tangentiellement l'orifice ventriculaire et, par conséquent, en aspire le contenu. Par ce seul fait, la pression serait plus faible à ce moment au-dessus de la corde vocale qu'au-dessous, à l'intérieur de la cavité trachéale. Le moindre déplacement en haut et en dehors de la corde vocale ferait varier l'inclinaison de la béance ventriculaire, la soustrairait à l'action raréfiante du courant d'air tangent, et supprimerait le phénomène d'aspiration. Or, l'élasticité des cordes vocales changeant à tout instant dans le chant avec une multitude d'actions musculaires, il s'ensuit que la cavité ventriculaire immédiatement contiguë par son orifice à la glotte peut être considérée, malgré son peu de volume, comme un appareil important de résonance. Le ventricule contribue, en effet, en permettant par sa présence l'établissement de variations infinies de tension de la pression aérienne, immédiatement au-dessus de la glotte, à provoquer des variations de sonorité au niveau des résonateurs supérieurs, pharynx, bouche, etc.

On sait que, chez certains animaux, comme le singe hurleur, les ventricules du larynx sont extrêmement développés. Les recessus ou ventricules du larynx sont, en anatomie comparée, les homologues évidents des énormes *sacs laryngiens* des singes.

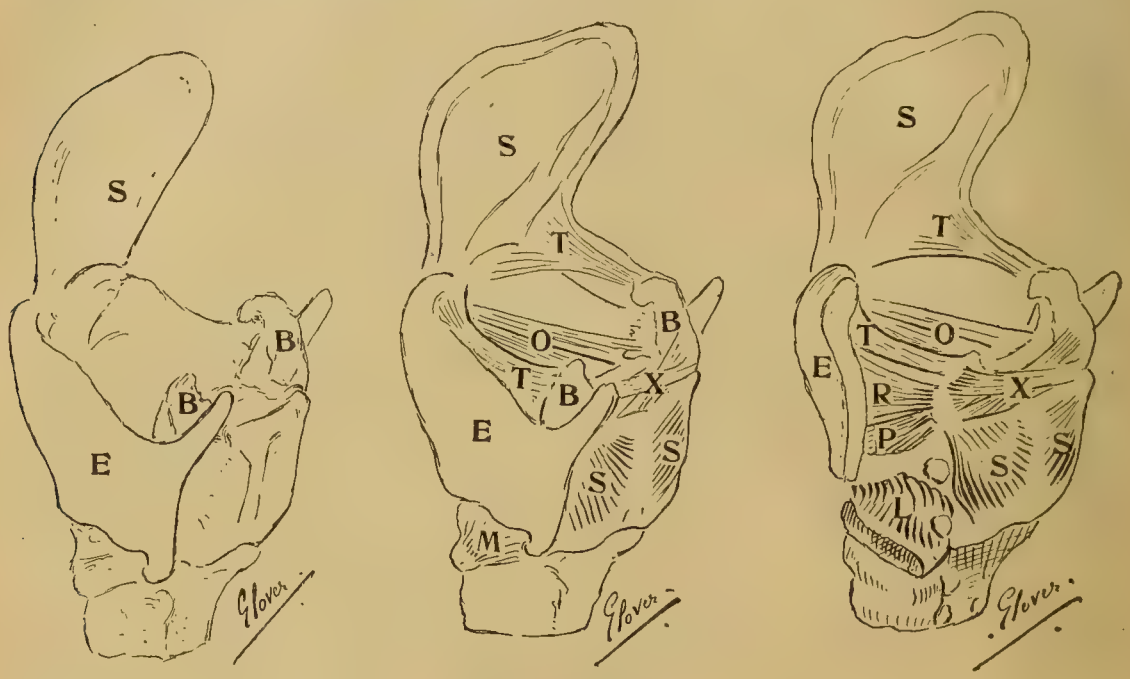
Le vestibule du larynx ou cavité sus-glottique du larynx est obturé en haut par un cartilage, que l'on nomme l'épiglotte. On compare sa forme à celle d'une cuiller, d'une feuille de pourpier. Cette forme est, du reste, infiniment variable. Elle s'abaisse sur le larynx pour le fermer entièrement, lorsque les aliments passent de la bouche dans l'estomac. Elle se relève plus ou moins complètement pendant la respiration et la phonation.

Chez certaines personnes, elle recouvre presque constamment l'orifice du vestibule laryngien, au point d'en rendre l'examen difficile. Il semble logique d'admettre que cette attitude vicieuse de l'épiglotte prolabée constitue une condition défavorable à la transmission de la résonance vocale vers les résonateurs. Lorsque ce cartilage obture le vestibule laryngien, il se présente sous la forme d'un triangle, dont la base est en haut et en arrière, et l'angle antérieur en avant. Ce n'est pas seulement l'épiglotte qui maintient ouverte ou fermée la fente donnant accès dans la cavité supérieure du larynx. Les bords de la fente ont

un élément de résistance dans des replis de muqueuse, que l'on appelle aryténo-épiglottique, allant de l'aryténoïde à l'épiglotte. Ces replis marquent les limites de la fente. Dans chacun d'eux, se trouve comme soutien, jusqu'au-dessus du cartilage aryténoïde, le *cartilage de SANTORINI*, et, entre ce dernier et l'épiglotte, une petite pièce cartilagineuse semblable, appelée *cartilage de WRISBERG*.

La boîte laryngienne est donc composée de différentes parties très mobiles articulées l'une sur l'autre; ce sont des cartilages, tissus moins durs que les os, doués d'une certaine résistance et surtout d'une grande souplesse. Cette souplesse, cette flexibilité, sont nécessaires pour que la cavité du larynx puisse subir diverses modifications en harmonie avec la formation de la hauteur vocale; mais ces qualités n'existent que dans la jeunesse. Au fur et à mesure, plus tard, elles disparaissent, les cartilages devenant osseux. C'est une des raisons pour lesquelles la voix devient avec l'âge moins agile et plus grêle.

3° **Cartilages du larynx.** — Le plus grand de ces



FONCTION DU LARYNX.

FIG. 102. — *Les cartilages laryngiens, tels qu'ils se présentent en mouvement.*

B, B, cartilages aryténoïdes; E, cartilage thyroïde; S, épiglotte.

FIG. 103. — *Les muscles du larynx.*

B, B, cartilages aryténoïdes; E, cartilage thyroïde; O, fente glottique et muscles thyro-aryténoïdiens (cordes vocales); S, S, muscles crico-aryténoïdiens postérieurs; T, T, muscles aryténo-épiglottiques; S supérieur, épiglotte; X, muscles ary-aryténoïdiens; M, muscles crico-thyroïdiens.

FIG. 104. — *Les muscles du larynx, visibles sur les parties latérales par la résection de la moitié gauche du cartilage thyroïde E.*

P, muscle crico-aryténoïdien latéral; R, muscle thyro-aryténoïdien; L, l'attache supérieure du muscle crico-thyroïdien. Les autres lettres comme fig. 103.

cartilages est le *cartilage thyroïde* (du grec θυρεός, bouclier). Il forme, au-devant du cou, une véritable cuirasse, un bouclier qui protège la cavité interne du larynx contre toute contusion des organes délicats qu'elle renferme.

Il se compose de deux segments, deux lames latérales pentagonales, qui s'unissent à angle plus ou moins aigu. C'est cet angle qui forme en avant du cou la saillie de la pomme d'Adam.

J'ai dit que, au-dessous de la pomme d'Adam, dans cet angle rentrant, à l'intérieur du larynx, se trouve l'insertion antérieure des cordes vocales.

Le cartilage thyroïde s'articule avec le cartilage cricoïde. Sur le prolongement du bord postérieur de chacune des lames du thyroïde, se montrent en haut et en bas deux petites cornes à peu près verticales, cornes supérieures et inférieures, par lesquelles le thyroïde se rattache aux autres cartilages de l'organe. Les cornes inférieures vont s'insérer sur les côtés du cricoïde, de sorte que ces deux cartilages, thyroïde et cricoïde, peuvent jouer l'un sur l'autre dans un mouvement de bascule. Ce mouvement contribue à assurer la tension des cordes vocales. Les cornes supérieures du thyroïde vont s'attacher indirectement à l'os hyoïde qui surmonte le larynx et donne insertion à la base de la langue.

Au-dessous du cartilage thyroïde, et à la partie inférieure du larynx, se trouve le *cartilage cricoïde* (du grec κρίκος, anneau), beaucoup plus petit que le précédent. Il se continue avec la trachée. Sa forme est celle d'un anneau assez bas et arrondi en avant, beaucoup plus élevé en arrière, où il forme un véritable chaton à peu près carré et aplati. Ce chaton est tourné en arrière contre l'œsophage. Le chaton du cartilage cricoïde porte, en arrière sur son bord supérieur, deux petits cartilages triangulaires, les *aryténoïdes* (ἀρυταίνα, entonnoir), articulés sur le cricoïde d'une façon peu serrée. Leur importance est grande. C'est sur eux que sont insérées les deux extrémités postérieures des cordes vocales, dont les

extrémités antérieures sont fixées à l'angle rentrant du cartilage thyroïde.

Ils ressemblent assez à une petite pyramide à base triangulaire.

On remarque trois saillies ou apophyses sur chaque aryténoïde :

1° Le sommet, dirigé en haut;

2° Sur la base, une saillie antérieure, où vient s'attacher l'extrémité de la corde vocale correspondante, c'est-à-dire l'*apophyse vocale;*

3° Encore sur la base, une saillie postérieure, où s'insèrent des muscles : c'est l'*apophyse musculaire.*

Les aryténoïdes exécutent sur le cricoïde des mouvements multiples, qui rapprochent, écartent en les élevant ou en les abaissant, par des mouvements *d'adduction et d'abduction,* l'une de l'autre les apophyses vocales, dans le but de modifier la forme de la glotte dans la respiration et la phonation.

Nous avons parlé plus haut de l'épiglotte, quatrième cartilage du larynx.

4° **Muscles du larynx.** — Les muscles intrinsèques ou muscles propres du larynx mobilisent donc l'un sur l'autre ces divers cartilages.

Lorsqu'on lit les divers auteurs, il est extrêmement difficile de se faire une idée moyenne sur l'action propre ou combinée de chacun des muscles du larynx. Ces données imparfaites sont inévitablement dues, ainsi que nous le disions en commençant, à l'imperfection même de l'expérimentation physiologique fort difficile, si ce n'est presque impossible, dans le cas particulier, surtout pour ce qui a trait au chant. Il semble que les muscles intrinsèques du larynx se répartissent en deux groupes :

1° Muscles servant à la respiration (muscles dilatateurs de la glotte, muscles de l'*adduction* des cordes vocales). D'après certains auteurs, il n'y aurait qu'un muscle de l'adduction ou muscle respiratoire, qui serait le crico-aryténoïdien postérieur. D'après d'autres auteurs, l'adduction de la glotte serait représentée par les crico-aryténoïdiens postérieurs et latéraux, dont la contraction synergique abaisse et attire en dehors le pied externe des aryténoïdes, qui basculent dans le même sens, inclinent leur tête en dehors, et, de leur pied interne, écartent et élèvent en volets les deux cordes vocales.

2° Muscles intervenant dans la phonation (muscles constricteurs de la glotte, muscles de l'*adduction* des cordes).

Le degré de contraction que doivent fournir ces muscles dans le fonctionnement vocal, est indiqué par le sens musculaire qui nous fait sentir le plus ou moins de tension. Les muscles qui interviennent dans la phonation pour déterminer la hauteur vocale sont, d'après la plupart des auteurs, les crico-aryténoïdiens latéraux, le thyro-aryténoïdien interne, les crico-thyroïdiens et les inter-aryténoïdiens. D'après d'autres auteurs, ils seraient représentés : 1° par l'inter-aryténoïdien et le thyro-aryténoïdien externe, gros faisceau musculaire, dont la traction combinée attire au dedans et rapproche les aryténoïdes, abaissant en les juxtaposant à la rigueur les extrémités postérieures des cordes vocales; 2° par le thyro-aryténoïdien interne, qui occupe l'épaisseur des cordes vocales et rapproche les lèvres de la glotte; 3° par l'inter-aryténoïdien et les muscles aryténo-épiglottiques, agissant ensemble et contribuant dans leur contraction à fermer le vestibule du larynx. Ces derniers muscles règlent l'inclinaison des bandes ventriculaires sur les cordes vocales et celle du plan de l'orifice ventriculaire au-dessus de l'orifice glottique.

Décrivons en détail quelques-uns de ces muscles :

1° Les muscles crico-thyroïdiens sont des lames aplaties, situées extérieurement. Ils sont attachés au cricoïde en bas, au cartilage thyroïde en haut. Leur importance est capitale. Quand ils sont quelque peu affaiblis, il est possible d'augmenter leur vigueur par le massage ou l'électricité. Le traitement est facile, en raison de leur situation presque sous la peau. Ils font basculer en avant les deux cartilages l'un sur l'autre, et ils allongent ainsi les cordes vocales.

2° Le muscle crico-aryténoïdien postérieur part de la face postérieure du cricoïde, monte en dehors et se ramasse pour se fixer à la saillie postérieure (apophyse musculaire de l'aryténoïde). Dans la contraction de ce muscle, l'apophyse musculaire évolue en dedans et, comme l'aryténoïde bascule sur lui-même, il en résulte que l'apophyse vocale ou antérieure se porte en dehors. Ainsi, les deux apophyses vocales s'écartent l'une de l'autre, et l'ouverture de la glotte s'élargit.

3° Le muscle crico-aryténoïdien latéral est caché entre les cartilages cricoïde et thyroïde. Il côtoie les parties latérales du premier pour se porter à l'apophyse musculaire ou postérieure de l'aryténoïde. Quand il se contracte, l'apophyse musculaire se porte en dehors, et, par conséquent, l'apophyse vocale en dedans. Il a donc une action opposée à celle du précédent, et son effet est de rapprocher les cordes vocales et de fermer la glotte.

4° Le muscle ary-aryténoïdien ou inter-aryténoïdien, qui s'étend transversalement en arrière de l'un à l'autre aryténoïde, les rapproche quand ils se contractent, et concourt ainsi à ramener au contact les deux cordes vocales.

5° Enfin, le muscle thyro-aryténoïdien, muscle de la corde vocale, va de l'angle rentrant du thyroïde à l'apophyse antérieure ou vocale de l'aryténoïde. Il est situé dans l'épaisseur même de la corde vocale; par ses contractions, il la raccourcit. A vrai dire, il se compose de deux parties : l'une interne, en forme de cordon, située dans l'épaisseur de la corde; l'autre externe, en forme de lame, qui contourne le côté externe du ventricule du larynx. Le muscle thyro-aryténoïdien ne va donc que jusqu'au tissu fibreux de la corde vocale sans s'y insérer, sauf par ses extrémités en avant et en arrière. On a longtemps admis qu'en se contractant, le muscle thyro-aryténoïdien interne tendait la corde vocale en la raccourcissant; mais on a montré, depuis, que seules les parties non musculaires de la corde étaient susceptibles de vibrer et que, en conséquence, ces parties, enveloppant le muscle, se détendent, lorsque lui-même se raccourcit, en se détendant.

De telle sorte que ce muscle aurait deux effets, quand il se contracte.

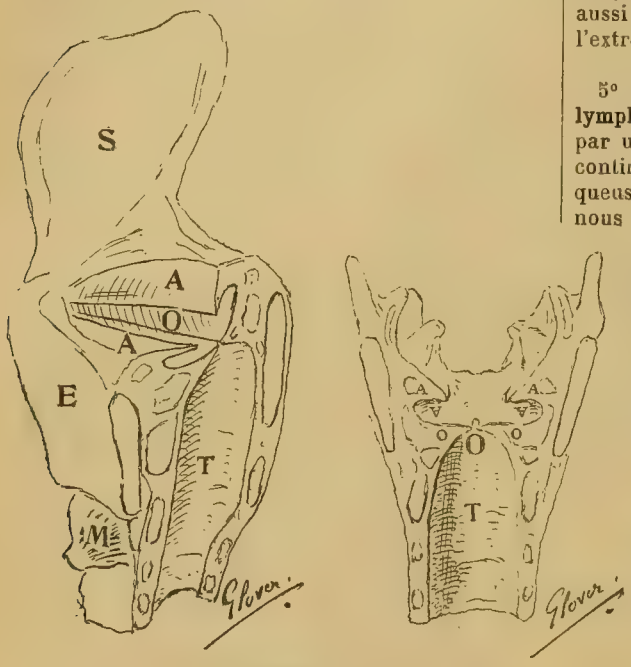
A. — En rapprochant leurs extrémités, il relâche les cordes vocales ligamenteuses.

B. — Il épaissit la corde vocale et, obligeant le tissu fibreux à vibrer avec la muqueuse, il lui fait émettre des sons plus graves.

Il reste donc bien entendu, qu'aucune de ces actions musculaires ne se produit isolément, et cela a été le tort de certains observateurs de reconnaître à tel et tel muscle une action unique. Car, de même que

certaines grandes fonctions ne sont que le résultat de plusieurs actes fonctionnels connexes et simultanés, de même, et bien plus dans la phonation et surtout dans le chant, qui n'est, nous le répétons, qu'une modalité physiologique complexe de la phonation, toutes les actions musculaires des muscles extrinsèques ou intrinsèques du larynx et des muscles respiratoires se produisent simultanément et se compensent réciproquement.

C'est ainsi que les cordes vocales, partagées entre l'influence des muscles qui les raccourcissent et des muscles qui les allongent, prennent une position



FONCTION DU LARYNX.

FIG. 105. — *Coupe transversale.*

A, A, bandes ventriculaires; E, cartilage thyroïde; M, muscle cricothyroïdien; O, orifice du ventricule du larynx; T, cavité laryngienne, région sous-glottique; S, épiglotte.

FIG. 106. — *Portion postérieure de cette coupe, au voisinage de la commissure postérieure.*

A, A, coupe des bandes ventriculaires; O, O, coupe des deux cordes vocales; O, fente glottique au voisinage de la commissure postérieure; T, cavité laryngienne, région sous-glottique.

intermédiaire propre au chant, et qui est celle des notes faciles à donner dans le médium. Pour chanter des notes plus hautes ou plus basses, il faut mettre en jeu : les muscles tenseurs pour monter, les relâcheurs de la glotte pour descendre.

Il y a, en somme, dans le larynx accommodé à la phonation, antagonisme et lutte vocale perpétuelle entre les tenseurs et les relâcheurs des cordes vocales.

Les mouvements de l'extrémité antérieure des cordes ont, par exemple, une importance fondamentale, car ils interviennent forcément pour ce qui concerne le fonctionnement des cordes elles-mêmes. Ils sont dus à l'action des muscles extrinsèques, qui tous, dans des proportions variables, entrent en activité simultanément, dès qu'il y a phonation.

D'autre part, le mécanisme de l'adduction des cordes vocales, fonction préparatoire de la phonation, ne semble pas nettement élucidé, ainsi que nous l'avons vu par les opinions des auteurs. De même qu'on ne s'est efforcé de ne trouver qu'un seul muscle tenseur, on a voulu ne trouver qu'un seul muscle adducteur ou constricteur, qu'un seul muscle abducteur ou dilatateur. On a imaginé le pivotement de l'aryténoïde, qui n'est en réalité qu'un mouvement de bascule et de glissement. L'aryténoïde bascule en dedans pour l'adduction et, par conséquent, pour la phonation et pour le chant; et en dehors pour l'abduction, pour la respiration. Les cordes vocales s'élèvent très légèrement en arrière en s'ouvrant et s'abaissent dans la même étendue, toujours en arrière, en se fermant; ce n'est pas un mouvement simple d'adduction ou d'abduction dans un plan, c'est aussi un mouvement de haut en bas, au niveau de l'extrémité aryténoïdienne des cordes.

5° **Muqueuse du larynx. Vaisseaux sanguins et lymphatiques.** — La cavité laryngienne est tapissée par une muqueuse qui descend du pharynx et se continue d'autre part dans la trachée. Cette muqueuse s'adapte sur les divers creux et reliefs que nous avons signalés dans l'intérieur du larynx et s'y attache solidement, surtout au niveau des cordes vocales. Elle est pourvue de glandes, dont le produit déversé à sa surface lubrifie l'intérieur de l'organe.

Le larynx a encore des vaisseaux sanguins (artères et veines), des vaisseaux lymphatiques aboutissant à un système ganglionnaire un peu spécial. Nous ne pouvons insister sur ces points.

2° PHYSIOLOGIE

FORMATION DE LA NOTE LARYNGIENNE OU HAUTEUR VOCALE DANS SES RAPPORTS AVEC LE TIMBRE DE LA VOIX.

Les attitudes organiques dans la formation verbale sont influencées par la hauteur surtout, et aussi, mais d'une façon moins caractéristique, par l'intensité et la durée.

La limite extrême du timbre nasal vers l'aigu devra toujours coïncider avec la délimitation de la note laryngienne ou de la hauteur vers l'aigu, sauf pour les voix moyennes ou élevées de femmes.

Nous partons de ce principe qu'il y a, dans le chant comme dans la parole, d'une part, la détermination de la note laryngienne dont le mécanisme a été exposé avec la description des muscles du larynx et de la laryngoscopie latérale, et d'autre part, le résultat sonore de la formation verbale, deux conditions physiologiques qui s'harmonisent et sont coordonnées entre elles : l'une subissant l'influence de l'autre, l'une commandée par l'autre. La tonalité laryngienne influence l'articulation, la formation verbale, sur laquelle se règle à son tour la respiration vocale.

Du travail des vocalises sur l'émission des voyelles. — Du principe générateur de la fonction naturelle du chant ou de la diction dramatique conçue sous cette forme résulte une observation très importante que chacun a pu faire et qui est la suivante :

Tendance générale à développer l'aigu de la voix. — Il est extrêmement fréquent d'observer chez tous les sujets une tendance marquée, en particulier dans les voix aiguës, à développer la partie élevée de la voix.

Causes de cette tendance. Tendance exagérée du travail des vocalises sur l'émission des seules voyelles. — Les raisons de cette tendance paraissent être multiples : tout d'abord, il semble que le travail des vocalises facilite celui des notes élevées. Le travail des vocalises, en effet, s'effectuant en particulier sur les attitudes d'émission des voyelles, il s'ensuit qu'il existe incontestablement une facilité tentante à gagner, par ces exercices, l'agilité et la souplesse vers l'aigu.

Si l'on veut réfléchir, on ne gagne dans ces conditions l'agilité et la souplesse que pour une partie du langage musical, que pour une partie du chant articulé; car les attitudes d'articulation pour l'émission des voyelles ne nécessitent aucune modification du timbre nasal, puisque, sur les voyelles, le voile du palais se trouve clore complètement l'arrière-cavité nasale. On néglige ainsi totalement la mise au point précise de toute une série de syllabes, d'intensité difficile à rendre et à consonance nasalisée.

Loin de vouloir aucunement conseiller le nasonnement déplorable à tous les points de vue et en général pathologique, nous trouvons que ces consonances nasalisées ont cependant une importance considérable au point de vue physiologique dans le chant et la parole totalement et bien articulés. Ce sont elles, en effet, qui, enveloppant l'émission assez brutalement bruyante, buccale pure, des voyelles, émoussent en quelque sorte les angles des sonorités, lesquelles s'adaptent mieux, avec un timbre nasal en même temps que buccal, à toutes les inflexions verbales.

On comprend, en effet, aisément que c'est une grave faute de travailler seulement les sonorités verbales à timbre uniquement buccal comme les voyelles, alors qu'en vérité les émissions verbales sonores à timbre bucco-nasal ont un tel intérêt dans le coloris du langage, où on les retrouve dans presque la moitié de ses éléments. En déclamation dramatique, ne se soucier que du timbre buccal, c'est complètement négliger dans la formation verbale attentive le résultat sonore que peuvent réaliser les multiples inflexions vocales de notre langue française.

Racine et Corneille usent avec génie des syllabes à double timbre[1], que l'on comprend devoir être émises dans le médium et dans le grave, où elles sont nettement perceptibles.

Alfred de Musset, Lamartine, Victor Hugo et d'autres encore en constituent les couleurs ordinaires de leur palette.

L'interprète doit y trouver, en partie, la raison de sa responsabilité artistique et celle de sa notoriété.

Reportons-nous à ce que nous avons démontré relativement à ce fait que, plus la hauteur vocale s'accentue, moins le timbre nasal est perceptible à l'oreille, sur les syllabes à consonances nasalisées.

De telle sorte que, dans cet ordre d'idées, ce travail presque exclusif et inefficace de l'aigu va se heurter à un échec inévitable.

Dans le chapitre qui concerne le sujet traitant de l'oreille musicale dans le chant, nous avons expliqué la conception physiologique de la fonction auditive dans la perception de la hauteur et de la sonorité verbale. Nous avons dit que l'oreille musicale, dans le chant et dans la parole, était en relation avec deux ordres de centres auditifs plus ou moins associés l'un à l'autre : les centres auditifs de la tonalité ou de la note laryngienne, et les centres auditifs pour la perception des sonorités verbales.

Nous avons insisté sur le fait de cette dissociation logique. Nous avons dit que les centres auditifs spéciaux étaient plus ou moins développés selon les individus. A une bonne oreille musicale répond un centre auditif musical bien développé; mais le degré de sensibilité de ce centre peut varier en ce qui touche sa sensibilité vis-à-vis de la perception de la note laryngienne, ou sa sensibilité vis-à-vis de la perception de la sonorité verbale.

Il est assez habituel que l'oreille musicale soit aussi développée pour la perception de la hauteur que pour la perception de la sonorité verbale, de la formation sonore du verbe, de la syllabe, du mot isolé ou inséré dans les phrases accentuées.

Cependant, il peut arriver que l'on naisse avec une oreille musicale particulièrement sensible au point de vue de la perception de la tonalité, de la note, et qui s'attarde, malgré la culture du langage durant les premières années de la vie, devant les difficultés de la perception précise des nuances de la sonorité verbale. Cette oreille, alors satisfaite d'une perception auditive incomplète, oblige et entraîne à une articulation forcément imparfaite.

De ces centres auditifs de l'oreille musicale, part l'influx nerveux qui suit les réseaux de l'innervation des muscles des organes de la formation verbale et des organes de la détermination de la note laryngienne.

Or, par l'intermédiaire de ce lien nerveux, les productions sonores sont effectuées comme elles sont perçues, et elles seront perçues comme elles sont effectuées. Qui entend faux au point de vue de la note laryngienne, donnera la note fausse; mais aussi, qui entend faux au point de vue de la netteté de la sonorité verbale, articulera faux, sans précision, sans netteté. On pourrait aller plus avant dans ce raisonnement, en parlant, à côté du sentiment tonal (hauteur) et verbal (articulation), du sentiment de la durée et du rythme, de l'intensité, qualités qui, présentées avec perfection, entraînent la musicalité, le sentiment de l'accentuation dans toutes ses modalités. Mais ne parlons ici que du *sentiment tonal* et du *sentiment précis de la sonorité verbale.*

J'ai fusionné ainsi dans mon raisonnement et à bon escient ce que l'on appelle l'oreille musicale et ce que l'on appelle l'oreille juste. Si ces deux variétés différentes de la notion de l'audition n'ont été établies, en effet, que sur des variétés d'origine, l'oreille juste n'existant que pour une oreille saine, non malade, l'oreille musicale n'existant que chez les sujets particulièrement doués au point de vue de la sensibilité des centres auditifs, il n'en est pas moins vrai que toutes ces différenciations si importantes de la perception sonore reposent sur le fait physiologique que j'énonçais au début de ce chapitre, fait des plus importants :

Plus la hauteur vocale s'accentue, moins le timbre nasal est perceptible pour l'oreille et visible par l'épreuve des buées vocales. C'est là un phénomène sonore que l'oreille saine doit à peu près percevoir. La buée nasale dans l'émission vocale, ne manque pas de le montrer.

Ainsi dérive, encore une fois, de ce raisonnement, que la notion de *timbre* est, expérimentalement et par observation dans la voix humaine, inséparable de la notion de *hauteur;* puisque alors, en raison de

1. AN, UN, IN, ON, — MA, ME, MI, MO, MU, — NA, NE, NI, NO, NU...

cette étroite relation entre ces deux qualités du son vocal, il faut cultiver, dans la pratique, la hauteur avec le timbre, ne perdons pas un instant de vue les *influences fonctionnelles réciproques,* dont j'ai nettement démontré l'existence entre la détermination de la tonalité laryngienne et le fonctionnement des organes de la formation verbale.

Il faut arriver à *graduer,* à *fixer,* sur le degré de sensibilité auditive, les limites supérieures de la hauteur de la voix vers l'aigu, en se basant sur la limite supérieure de perception de toutes les sonorités verbales *nettement et complètement articulées.* Inversement, cette délimitation supérieure de l'articulation *totale* possible déterminera la délimitation supérieure de la tonalité ou hauteur extrême ou de la note laryngienne la plus aiguë, au niveau de laquelle il faut sagement s'arrêter, sous peine de provoquer une discordance entre la note et le timbre, de contrecarrer ainsi la nature, d'arriver, du reste, par ces moyens artificiels, à de mauvais résultats artistiques et à favoriser les maladies des organes vocaux.

Mais, *pratiquement,* comment maintenant parvenir à accoutumer le sujet à réaliser cette harmonie fonctionnelle parfaite, à exécuter inconsciemment les mouvements des organes vocaux, dans les meilleures conditions, pour limiter au même point, avec le plus d'étendue possible vers l'aigu, la *tonalité laryngienne* et l'*articulation totale?*

Deux sensations sensorielles, la vue et l'ouïe, ainsi que la sensibilité générale, le tact, vont pouvoir, dans les cas difficiles, guider l'élève vers la connaissance des divers effets sonores, perçus par l'oreille, et vers la notion des attitudes vocales internes et externes des organes de la formation verbale et de la détermination de la note laryngienne, qu'il va automatiquement, par réflexe, à la longue, prendre de lui-même.

Je donne un exemple : supposons un cas dans lequel une voix de femme atteignant *ut*^{4} sur AN ou encore sur ON, ne donne plus déjà ou à peine de buée nasale avec cette syllabe. Cette voix transforme, à partir de cette note, les syllabes à consonances nasalisées en voyelles : elle articule A au lieu de AN, O au lieu de ON. Le timbre nasal a disparu avant la limite supérieure habituelle des voix moyennes et élevées de femmes.

Pour s'efforcer, s'il est possible, d'étendre cette voix vers l'aigu, en faisant correspondre exactement avec la tonalité laryngienne l'articulation totale, l'élève, mettant toute sa volonté à réaliser l'attitude vocale convenable, guidera le contrôle auditif de son oreille en s'aidant du résultat visuel fourni par l'inscription de la buée nasale sur la glace. Il pourra même, à l'aide du tact, en touchant légèrement les ailes du nez durant l'émission, percevoir la vibration à ce niveau dans AN, et l'absence de vibration dans A au fur et à mesure que la voix monte. Il se guidera ainsi, par des moyens multiples, pour réaliser, durant l'émission vocale, le parallélisme fonctionnel physiologique du timbre et de la note ou hauteur.

Ainsi, élevant progressivement la note, surtout par demi-tons, dans les exercices de solfège, ce contrôle auditif, visuel et tactile lui indiquera, peu à peu, par notion instinctive, les attitudes vocales du voile du palais en particulier, et, par extension, de tous les autres organes de la formation verbale, lesquels se placeront dans les conditions convenables pour donner sur AN avec l'*ut*^{4}, le *ré*^{4}, le *mi*^{4}; quelquefois le *fa*^{4}, le timbre nasal que décèlera la buée nasale.

Alors, l'esprit de l'élève étant averti, et *si la fonction le permet,* l'articulation *complète,* sur les syllabes à consonances nasalisées, qui ne pouvait être réalisée au delà de l'*ut*^{4}, deviendra peut-être et parfois possible sur le *ré*^{4}, le *mi*^{4}, le *fa*^{4}, c'est-à-dire quatre notes plus haut, qualité dont va bénéficier pour cette voix toute la dégradation des timbres évoluant du grave vers l'aigu ou inversement.

On comprend qu'on répétera avec avantage le même exercice pour la culture vocale physiologique de l'homogénéité dans la dégradation graduelle du timbre nasal vers l'aigu. Il est, en effet, fréquent chez beaucoup de sujets de rencontrer ce *défaut d'homogénéité* dû à des attitudes incorrectes du voile du palais non régulièrement et progressivement variables avec la hauteur vocale. *Ce sont des sujets qui manquent de l'entière et constante maîtrise des attitudes vocales physiologiques.*

Ainsi donc, si nous mettons à la disposition de l'élève de chant, ou de déclamation, des moyens matériels de se rendre compte des effets sonores de la voix, comme la vue, le tact, qui viennent s'ajouter au contrôle auditif, toujours *dans les cas difficiles* bien entendu, n'allons-nous pas rendre plus aisée l'étude méthodique du travail vocal, en suivant peu à peu les lois physiologiques qui l'éclairent?

Il n'est pas douteux qu'une des raisons pour lesquelles les classes d'études instrumentales sont infiniment supérieures, en général, aux classes d'études vocales, c'est que, pour les premières, il existe dans la technique instrumentale toute une série de procédés, de moyens tangibles, pour se rendre compte des infinis détails du mécanisme instrumental; ceci manque à peu près totalement à l'heure actuelle dans l'enseignement vocal.

Telle est la première cause de la tendance générale à développer l'aigu de la voix. Cette cause, nous l'avons dit, réside dans l'exagération du travail des vocalises sur l'émission des *seules* voyelles.

Néanmoins, il faut qu'il n'y ait pas de malentendu au sujet de ce qui vient d'être exposé.

On se rappellera, en se rapportant au chapitre de notre classement physiologique des voix sur le timbre, que nous limitons *les voix les plus élevées et, pour l'articulation totale,* rarement à l'*ut*^{4}, le plus ordinairement au *ré*^{4}, au *mi*^{4}, au *fa*^{4} ou aux demi-tons intermédiaires, tout en admettant ces voix capables, bien entendu, de continuer vers l'aigu jusqu'à l'*ut*^{5}, au *ré*^{5}, parfois même, mais très rarement, au *mi*^{5}, et alors seulement en émission buccale, à timbre bucco-pharyngien.

Nous limitons, par contre, *les voix moyennes* de femme au *la*^{4}, ordinairement, *pour l'articulation totale,* toujours en les admettant aussi capables de s'élever vers l'aigu jusqu'au contre-*ut*^{5}, mais seulement aussi en émission uniquement buccale, à partir du *la*^{4}.

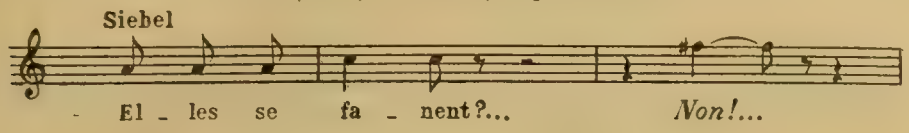
Des impossibilités vocales. — Quoi qu'il en soit cependant, à l'extrême aigu des voix aiguës, au delà du *ré*^{4}, *mi*^{4}, *fa*^{4}, en général, beaucoup de compositeurs sollicitent souvent de la part des interprètes, sur leur texte, une articulation physiologiquement fort difficile et parfois impossible (Voir les exemples de difficultés vocales ci-après).

Nous mettons bien au défi la plus brillante et agile voix *élevée* d'articuler nettement avec buée nasale

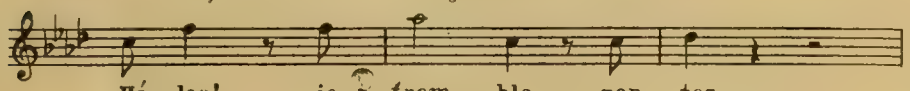
sur la glace : AN, ON au delà de *fa*[4], et la plus brillante et agile voix *moyenne* les mêmes syllabes au delà de *la*[4].

Difficultés et impossibilités vocales. — Nous donnons ici des exemples de difficultés vocales relatives à la formation verbale, des exemples d'impossibilités vocales et d'inexactitudes, en composition de musique vocale, dans la *prosodie musicale*, ou application des paroles à la musique et de la musique aux paroles.

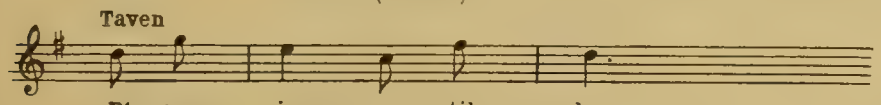
GOUNOD (*Faust*). — Acte II, *couplets de Siebel.*

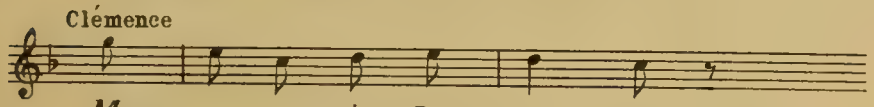


Acte II, *dernière scène de Marguerite et Faust.*

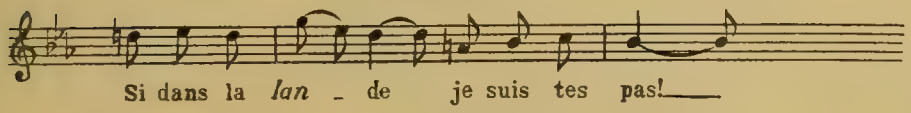


GOUNOD (*Mireille*). — Acte I.

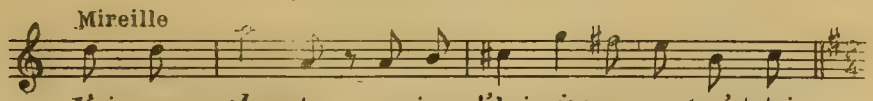


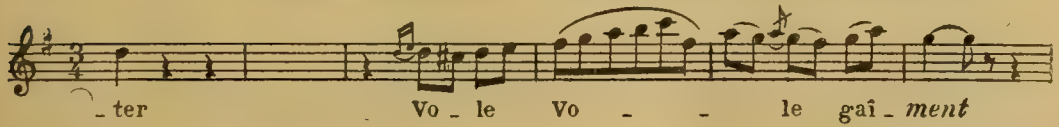


Ariette de Mireille.

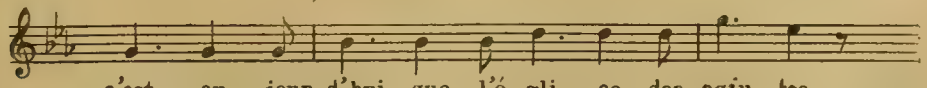


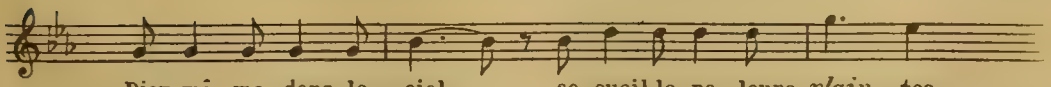
Acte II, *Air de Mireille.*

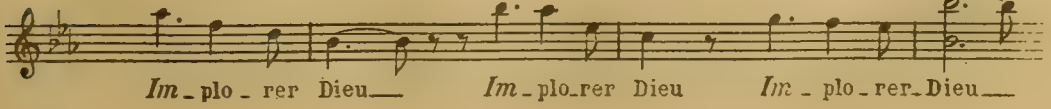




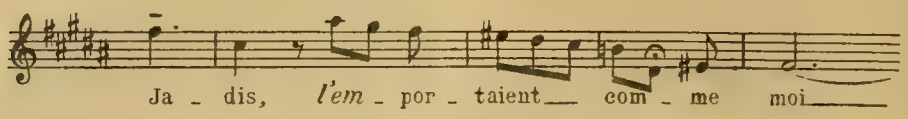
Acte IV, *duo Mireille et Vincent.*



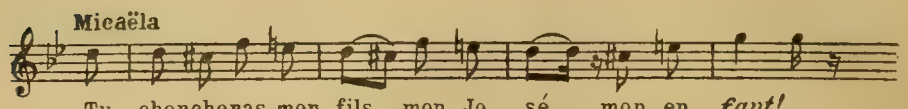




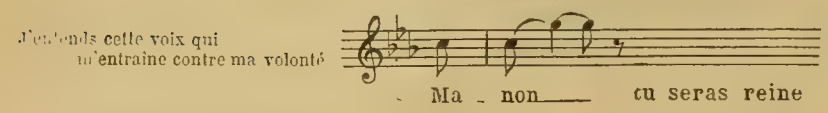
Acte IV, *vision, Mireille.*



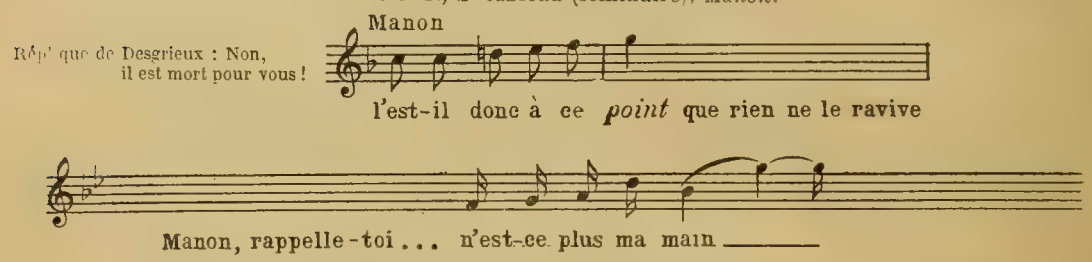
BIZET (*Carmen*). — Acte I, *Micaëla.*



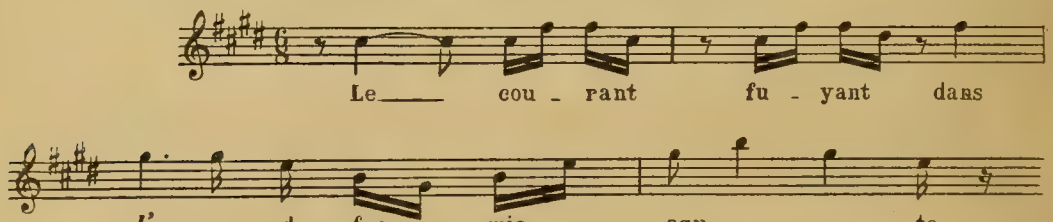
MASSENET (*Manon*). — Acte II, *Manon.*



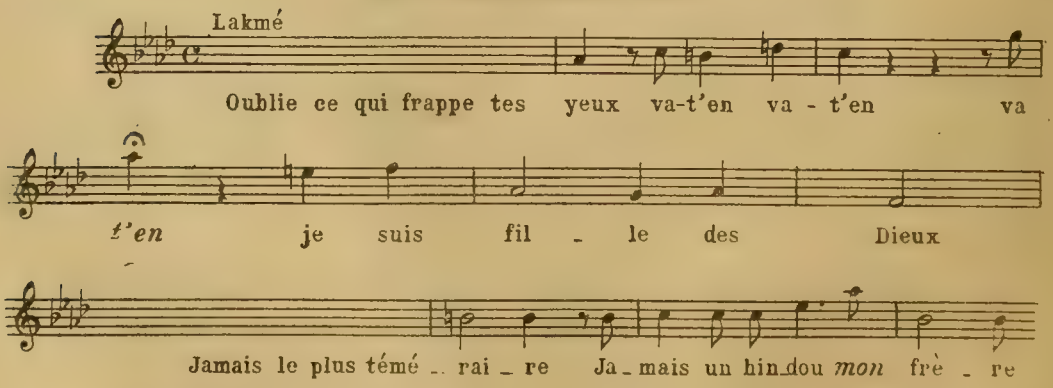
Acte III, 2e tableau (séminaire), *Manon.*



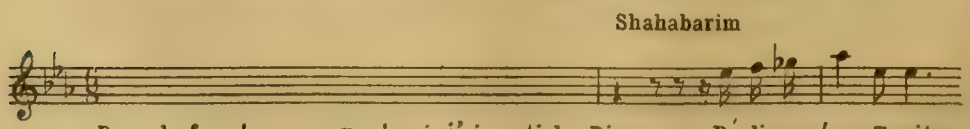
DELIBES (*Lakmé*). — Acte I, *duo de Lakmé et Mallika.*

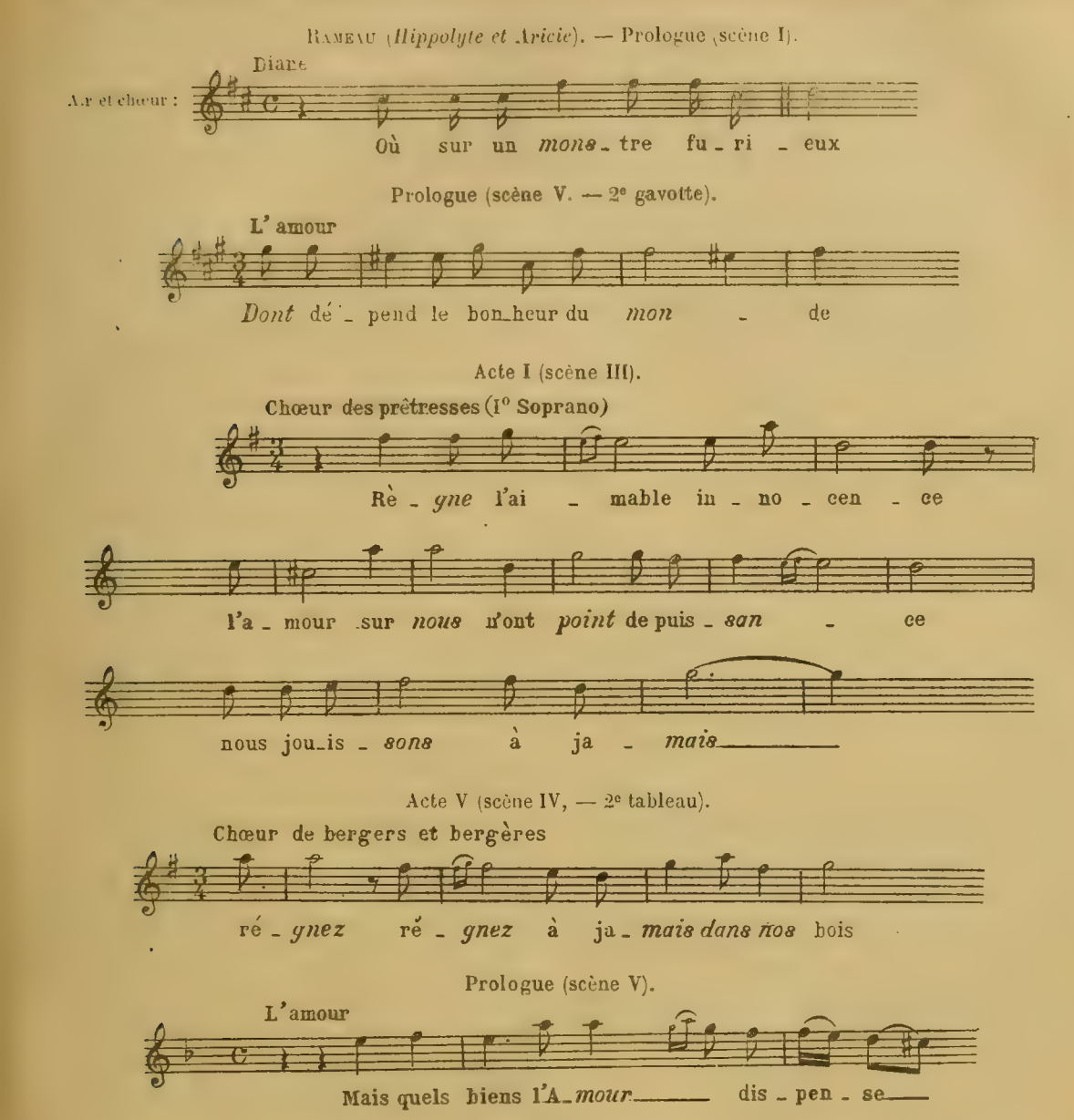


Acte II, *duo de Lakmé et Gérald.*



REYER (*Salammbo*). — Acte III, *duo de Salammbo et Schahabarim.*





En se plaçant au point de vue physiologique :

Le contrôle auditif, s'ajoutant au contrôle visuel, reconnaîtra O dans ON, A dans AN, à partir de *fa*^{4}, chez la première, à partir de *la*^{4}, chez la seconde.

Il n'en est pas moins vrai, par contre, que, très souvent aussi, les compositeurs, soit instinctivement, soit par esprit d'observation, n'ont écrit au delà de *fa*^{4} (pour les voix *élevées*, au delà de *la*^{4} pour les voix *moyennes*), que sur les voyelles et non plus sur des consonances nasalisées, impossibles à articuler et à nuancer par le jeu répartiteur des timbres, qui est le propre du fonctionnement du voile du palais.

Il est donc *prouvé* que les voix aiguës élevées et moyennes de femme doivent travailler avec un soin spécial les attitudes des organes de la formation verbale, non seulement sur les émissions purement buccales, *mais aussi sur les émissions bucco-nasales.*

L'élève se rappellera seulement ce qu'il lui est possible de faire; il choisira même, à ce point de vue, un texte bien approprié à la notation musicale, qui lui convienne, en somme un *répertoire physiologique* qui lui soit bien adapté.

Il résulte de ces observations faciles à répéter :

1° Qu'il est utile pour la *culture physiologique de la voix* et *dans l'enseignement vocal* de connaître ces faits, de façon à ne pas nuire aux élèves par un travail vocal insuffisamment éclairé, en contrecarrant les phénomènes naturels.

2° Que, dans la *composition musicale*, il semble qu'il faille tenir compte de ce que l'articulation totale des syllabes à consonances naso-buccales, composées de M et N avant ou après une voyelle[1] : surtout les voyelles AN, ON, UN, IN, ne sera plus possible pour les voix élevées et moyennes de femme, parfaitement normales du reste, si l'*émission de ces syllabes* est demandée par l'auteur à l'interprète *sur des notes trop élevées.*

1. Ces syllabes sont très fréquentes dans les diverses langues, où elles reparaissent dans presque la moitié des éléments sonores du langage.

3° Qu'en matière de traduction de texte accompagnant la musique étrangère, il semble que, se souvenant que traduire, c'est presque toujours plus ou moins nuire à l'auteur, il y aurait lieu de respecter dans le texte étranger les syllabes à consonances naso-buccales même sur les notes de médium, où elles peuvent se trouver écrites, et de chercher, autant qu'il est possible, les syllabes ayant une sonorité équivalente française, telles que AN, ON, UN, IN, MA, ME, MI, MO, MU, NA, NE, NI, NO, NU ; chose du reste fort difficile, *à ce point qu'il est peut-être mieux de ne pas traduire du tout.*

4° Le voile du palais ne sert pas seulement à modifier la résonance vocale, mais intervient à tout moment dans l'acte de l'articulation vocale et participe à toutes les attitudes de la formation verbale. Sa moindre lésion entraîne la viciation de ces attitudes au même titre, par exemple, qu'une lésion douloureuse des bords de la langue, ou une lésion de cause centrale.

Pour la fonction vocale comme pour les autres, la nature n'aime pas à être contrecarrée. S'il est, après tout, possible, avec un peu de volonté, de donner la note sur des voyelles et des syllabes non nasalisées, aussi haut que l'on désire dans le chant, l'élève, en dépit de toutes les adresses, tôt ou tard, sera conduit, absolument obligé de se souvenir, nous le répétons, des relations fonctionnelles étroites, que nous avons démontré exister entre la formation verbale, l'articulation verbale et la détermination de la note laryngienne. Dès que cesse la possibilité d'articuler complètement vers l'aigu, il est inutile, il est nuisible et dangereux d'insister et de persister à réaliser des attitudes vocales désormais vicieuses.

Si peu que cela soit, l'influence des attitudes contraintes, forcées du larynx, sur les attitudes mêmes des organes de la formation verbale qui ne peuvent plus le suivre dans un fonctionnement outré, ne tarde pas à se faire cruellement sentir.

Des troubles fonctionnels d'abord, des altérations de la voix, puis des lésions plus graves du larynx, ensuite, ne tardent pas à se produire.

Enfin, apparaissent les nodules vocaux, stigmates habituels d'une telle discordance organique et fonctionnelle, qui ne trompe pas longtemps une oreille attentive.

QUATRIÈME PARTIE

L'INFLUENCE FONCTIONNELLE RÉCIPROQUE DE LA RESPIRATION VOCALE. ANATOMIE ET PHYSIOLOGIE VOCALE APPLIQUÉE DE L'APPAREIL RESPIRATOIRE.

Les attitudes des organes de la respiration vocale dépendent de celles des organes de la formation verbale, elles-mêmes variables avec les attitudes de l'organe de la hauteur (*larynx*).

Ainsi donc, d'après ce qui précède, les trois appareils de la voix doivent être et ont été, dans ce travail, étudiés dans l'ordre suivant :

1° L'appareil de la formation verbale, de la résonance et du timbre, constitué surtout par les *parties situées immédiatement au-dessus du larynx*, c'est-à-dire par le *pharynx*, le *nez*, la *bouche*, etc., le *voile du palais*.

2° L'appareil répartiteur de l'onde aérienne, suivant une pression et une vitesse déterminée volontairement, le *larynx, organe de la hauteur*, d'où émanent les vibrations, au moment où se produit l'ébranlement initial du courant d'air de la respiration dans l'acte vocal.

3° L'appareil de la respiration vocale.

Ce chapitre sera, en conséquence, consacré à l'étude de celles des fonctions de l'appareil respiratoire qui nous intéressent pour l'étude et la culture physiologique de la voix.

Cet appareil respiratoire est composé de la trachée, des bronches et du poumon. Autour du poumon se trouve la paroi osseuse de la poitrine formant la cage thoracique fermée en bas par le muscle diaphragme qui la sépare de l'abdomen. Sur cette paroi osseuse, se trouvent les muscles qui s'y insèrent et dont l'action règle le jeu de la respiration. Ainsi, dans ce chapitre sur la respiration, nous étudierons successivement l'anatomie élémentaire du corps inerte, et ensuite l'anatomie du vivant, en ce qui concerne la trachée, les bronches et le poumon, le diaphragme et la cage thoracique ostéo-musculaire. C'est en nous aidant de l'anatomie du vivant de ces organes essentiellement mobiles, que nous nous efforcerons d'exposer clairement les données nécessaires à connaître en physiologie vocale, relativement à la respiration vocale.

A. Anatomie.

1° POUMONS, TRACHÉE, BRONCHES

L'affaissement dans lequel se trouvent les poumons après l'ouverture du thorax, à l'instant où se fait sentir l'action de la pression atmosphérique, dissimule en quelque sorte leur véritable mode de configuration; et on a coutume, pour les étudier, de les insuffler ou de les injecter d'un liquide solidifiable. Ainsi, nous trouvons ici, dès l'abord de ces notions d'anatomie, l'intérêt bien supérieur de l'anatomie des poumons sur le vivant, en fonction, comparée à l'anatomie de ces mêmes organes inertes et déformés sur le corps inanimé.

Le poumon, à l'état de repos, quant à sa configuration extérieure, est un organe mou, assez volumineux, qui remplit la plus grande partie de la cavité de la poitrine, et qui, par conséquent, présente, comme cet espace, une forme à peu près conique, avec la base tournée en bas et avec un sommet arrondi tourné vers le haut. Les poumons se divisent en deux parties complètement séparées l'une de l'autre, dont chacune remplit la moitié latérale de la cavité de la poitrine. Nous nous attachons particulièrement à signaler l'aspect différent de la loge pulmonaire dans le thorax à droite et à gauche. De telle sorte qu'on peut distinguer un poumon droit et un poumon gauche. Entre les faces internes des poumons, la trachée descend d'abord comme un tuyau droit pour se diviser vers la moitié de la hauteur de la cavité de la poitrine en deux branches, dont chacune pénètre dans le poumon placé du même côté. Entre les divisions inférieures des deux poumons, au-dessous du point de bifurcation de la trachée, se trouve le cœur. C'est du cœur que sort le grand

tronc des vaisseaux qui amènent dans les poumons le sang destiné à s'oxygéner (artère pulmonaire). Et, réciproquement, c'est au cœur que se rendent, en venant des poumons, les vaisseaux qui rapportent le sang modifié par la respiration (veines pulmonaires). Les entrées et les sorties de vaisseaux se trouvent très rapprochées des branches de la trachée au point où celles-ci pénètrent dans les deux poumons. Elles forment avec elles ce qu'on nomme la *racine des poumons* (hile du poumon).

La cavité du poumon, destinée à recevoir l'air, est constituée par une ramification de la trachée offrant un caractère progressif de ténuité et donnant à la trachée une forme arborescente. C'est là que s'établit l'échange de gaz entre le sang et l'air inspiré, les vésicules étant entourées d'un fin réseau de vaisseaux, et le sang qui circule dans ce réseau n'étant séparé de l'air contenu dans ces vésicules que par un épithélium extraordinairement mince.

Il ne peut entrer dans notre plan de suivre jusque dans le dernier détail l'étude de la structure des poumons. Nous désirons nous borner à faire ressortir les particularités qui influencent, au point de vue mécanique, le courant d'air de la respiration. Sous ce rapport, il convient d'exposer d'abord que la rigidité des parois de la trachée, signalée ci-dessus comme une caractéristique des voies aériennes, se trouve réalisée au moyen de demi-anneaux cartilagineux intercalés, et que ces supports cartilagineux se retrouvent dans la paroi de la trachée jusque dans les subdivisions les plus déliées.

Sans doute, ces supports ne conservent déjà plus la forme régulière de demi-anneaux à l'intérieur des premières branches de la trachée; mais la forme de petites lames arrondies sous laquelle ils apparaissent dans les plus fines divisions de cette trachée, les rend encore complètement propres à tenir ouverte la cavité des ramifications de cet organe, de telle sorte que l'accès de l'air ne puisse éprouver aucune espèce d'arrêt.

La substance même de la trachée et de ses ramifications renferme, sous la muqueuse qui la tapisse, une couche serrée et puissante de fibres élastiques, qui courent dans le sens de la longueur des tuyaux aérifères, et qui entourent de tous côtés les vésicules pulmonaires. On ne peut mieux comparer qu'à du caoutchouc ce qu'on appelle le *tissu élastique* constitué par ces fibres; l'un comme l'autre possède une extensibilité considérable et manifeste, après que la cause d'extension a cessé d'agir, une élasticité qui amène alors le retour à la forme et à la grandeur primitives. En raison de la part très grande que prend ce tissu dans la structure du poumon et de la disposition déjà indiquée de cet organe, on peut comparer le poumon à un sac élastique, ramifié, susceptible d'être dilaté par un contenu soumis à une pression et qui, après arrêt de la force comprimante, revient à son volume primitif en expulsant le contenu surabondant. On verra clairement, par la suite, quelle importance considérable il y a lieu d'attribuer à cette disposition pour le mécanisme de la respiration vocale, spécialement pour la partie de ce mécanisme qui intéresse la formation verbale et la résonance (timbre) de la voix parlée et chantée.

La place qu'occupe le poumon dans la cavité de la poitrine et les mécanismes qui peuvent être mis en jeu dans la paroi de cette cavité donnent le moyen de faire entrer, dans cet espace libre que les poumons offrent à l'air, une certaine quantité de ce fluide avec une force donnée, et de dilater toutes les parties de cet espace jusqu'à développer une forte contre-pression élastique.

La cavité de la poitrine est une partie de la cavité thoracique limitée par les côtes, qui sont, en arrière, liées d'une manière mobile à la colonne vertébrale et qui, sur la ligne médiane antérieure du corps, se rattachent au sternum. En dessous, la cavité de la poitrine est fermée par le muscle diaphragme.

Même en nous bornant d'abord à considérer la paroi constituée par les côtes comme une paroi dont la rigidité ne permettrait pas de changements de formes, nous nous trouvons en mesure d'expliquer la plupart des mécanismes de la respiration par la seule action du diaphragme. Nous pourrons ensuite faire entrer en ligne de compte les modifications qui sont fondées sur la mobilité des côtes.

2° POUMONS. TRACHÉE, BRONCHES. — ANATOMIE DU VIVANT ET PHYSIOLOGIE VOCALE. RADIOSCOPIE. RADIOGRAPHIE DU POUMON ET DU CŒUR EN MOUVEMENT DANS LA PAROLE ET DANS LE CHANT.

On sait que, par une adaptation électrique toute récente, on est parvenu à radiographier instantanément l'attitude respiratoire en inspiration ou en expiration, maxima ou quelconque, mais fixe. Donc, lorsque en radioscopie thoracique, d'une part, et sur une épreuve de radiographie dite instantanée (trente et même vingt-cinq secondes de pose), d'autre part, on veut étudier la conformation anatomique réelle du poumon sur le vivant en faisant complètement abstraction des arcs costaux, on aperçoit, à droite et à gauche de la cavité thoracique, un espace transparent plus étendu à droite qu'à gauche. Ces espaces sont entièrement occupés par les poumons. La transparence est due à la présence de l'air dans ces organes. Ils sont plus transparents et plus étendus, surtout en hauteur, durant l'inspiration. La transparence, plus grande à ce moment de l'acte respiratoire, correspond à la pénétration du maximum de volume d'air introduit. Au contraire, durant l'expiration, la transparence pulmonaire est moindre, elle s'efface plus vite et complètement vers les régions inférieures de l'organe, à ce point qu'il devient difficile de suivre l'évolution ascendante du muscle diaphragme, dont le profil opaque tend à se confondre avec la demi-opacité pulmonaire. Cette disparition de la transparence de la base du poumon au moment de l'expiration est produite par le retrait de la colonne aérienne. Le poumon, organe élastique, quoique restant creux en partie, à cause de l'arbre aérien, redevient à ce moment un organe plus dense, qui s'oppose un peu mieux au passage des rayons X, ce qui produit une demi-opacité de l'image de la base pulmonaire.

Le sommet des poumons reste toujours plus clair. On en conclut à sa perméabilité plus permanente pour l'air introduit. Et il est probable que l'air résiduel de la respiration se maintient vraisemblablement dans la région du sommet.

Cette image transparente des poumons est limitée latéralement, lorsqu'on la considère de *face*, par la convexité extrême des côtes qui évoluent d'une façon constante, s'élevant, s'abaissant suivant l'attitude respiratoire. L'image transparente des poumons est limitée en dedans par l'image opaque, essentiellement mobile du cœur, des gros vaisseaux et des divers organes du médiastin, qu'accentue enfin le profil très

opaque du sternum et surtout de la colonne dorsale. Cette image du cœur ne répond qu'en partie aux rapports qui ont été établis pour cet organe avec la paroi thoracique antérieure par les moyens de plessimétrie et de stéthoscopie. Chez le chanteur en particulier, ces rapports sont plus étendus durant l'inspiration forcée avec respiration complémentaire. Enfin, en haut, au sommet, l'image pulmonaire transparente se limite nettement derrière l'arc formé par la clavicule et la première côte. En bas, la limite est tracée par l'opacité du diaphragme surtout, arrêtée avec précision à droite, où cette opacité est renforcée par celle du foie. La ligne, très mobile avec la respiration, affecte, surtout sur les côtés, une courbure variablement convexe en haut, toujours plus élevée à droite qu'à gauche. On voit nettement le sillon formé sur les côtes par l'union du diaphragme au pourtour du thorax, et l'on peut suivre les allées et venues de la lame pulmonaire dans ce sillon.

Nous avons omis de dire qu'en haut, et sur les côtés du thorax vu de face, en radioscopie ou en radiographie instantanée, la palette et l'épine de l'omoplate atténuent un peu la clarté de la transparence pulmonaire.

Vue de profil, l'image pulmonaire est très différente, moins claire en raison de la duplicité. Dans la région du diaphragme, elle devient, dès le début de l'expiration, à ce point difficile à explorer, qu'il faut la plus grande attention pour observer l'évolution de ce muscle, qui la limite en bas, et se confond avec la demi-opacité des deux bases pulmonaires superposées se vidant d'air à cet instant de l'acte respiratoire.

En avant, la ligne du sternum limite nettement l'image pulmonaire, et l'on voit, entre le sternum et la face antérieure du cœur, un espace transparent correspondant aux lames pulmonaires antérieures. Enfin, en arrière, l'image pulmonaire est limitée par la courbure de la colonne dorsale. L'image est moins claire au niveau du médiastin postérieur, en arrière de l'opacité cardiaque. En haut, l'image pulmonaire se limite naturellement par la clavicule et la première côte.

Le profil du diaphragme est plus élevé encore à droite qu'à gauche, à cause de la présence du foie. Les deux faces du cœur, en avant et en arrière, sont plus espacées dans l'inspiration forcée avec respiration complémentaire. Dans celle-ci, le sternum est très porté en avant, les côtes inférieures peu déjetées en dehors et le diaphragme peu abaissé malgré l'effort considérable produit. Ceci explique la dilatation cardiaque, le vertige et les troubles circulatoires, qui se manifestent dans la respiration complémentaire.

Cette respiration est obtenue par des moyens artificiels, qui doivent être seulement employés, sans grand profit du reste, lors d'insuffisance respiratoire pathologique (asthme, emphysème, etc.).

Telle est la description anatomo-topographique succincte des poumons sur le vivant dans l'acte respiratoire normal.

Chez l'artiste lyrique et dramatique en particulier, de phénomènes, en raison de l'entraînement graduel à l'exercice de la respiration, sont particulièrement sensibles et visibles. L'on peut suivre graduellement, par des examens espacés de quelques mois, les améliorations produites par l'entraînement en ce qui concerne l'ampliation thoracique suivant tous les diamètres.

Quant à l'inspection directe de la trachée et des bronches, nous ne pouvons qu'indiquer, sans y insister, puisque ce n'est pas ici le lieu, les explorations directes sur le vivant. Malheureusement, en raison du dispositif des instruments d'exploration, celle-ci ne sera pas possible jusqu'ici dans l'acte de la phonation, mais seulement dans celui de l'acte respiratoire (autoscopie directe du larynx et de la trachée par la lumière directe sans miroir frontal, sans miroir laryngien). Il faut dire, du reste, que le procédé d'autoscopie directe des voies aériennes n'est guère applicable qu'à l'enfant, en raison de la conformation et de la direction très spéciale du conduit buccopharyngo-laryngien presque en ligne droite, quand, la tête étant renversée en arrière, le cou est mis en extension forcée. La trachéo-bronchoscopie est allée plus avant dans l'exploration directe des voies respiratoires profondes, et nécessite pour l'application des instruments d'exploration l'anesthésie localisée préalable, applicable aussi bien à l'enfant qu'à l'adulte. Presque abandonnée depuis plusieurs années, la trachéo-bronchoscopie directe tend à rentrer quelque peu en faveur pour le diagnostic et le traitement. Quoi qu'il en soit, en ce qui touche l'étude physiologique de la respiration vocale, on comprendra que cette méthode est complètement à rejeter, puisqu'elle contrecarre totalement la formation verbale. Il est, en effet, indispensable en physiologie vocale d'abandonner tout procédé d'exploration troublant le fonctionnement de tout ou partie de l'appareil vocal.

B. Anatomie du diaphragme.

ANATOMIE DU VIVANT ET PHYSIOLOGIE DU DIAPHRAGME. LES DEUX TEMPS DE LA RESPIRATION PHYSIOLOGIQUE NORMALE : INSPIRATION ET EXPIRATION.

Le diaphragme, à l'état de repos, est un muscle ou un ensemble de muscles plats, occupant tout l'espace inférieur de la cage thoracique, à laquelle il est attaché, ainsi qu'en arrière de la colonne vertébrale. Il sépare complètement la cavité de la poitrine de la cavité abdominale, laissant seulement un passage, par des ouvertures relativement étroites, au canal digestif et à quelques gros vaisseaux. Par la pression de l'estomac et des intestins que ceux-ci subissent à leur tour de la part des parois du ventre et qu'ils transmettent au diaphragme, ce dernier est refoulé fortement en haut, de sorte que, vu du côté du ventre, il paraît creusé en forme d'un intérieur de dôme. L'espace occupé par la cavité de la poitrine repose donc sur une base fortement voûtée et se trouve, par conséquent, assez notablement plus petit qu'on ne pourrait s'y attendre d'après la grandeur de la cage thoracique. Le diaphragme, en se contractant, se raccourcit dans tous ses diamètres, d'où résulte l'aplatissement de sa voûte. Au maximum de contraction possible, ce qui ne se réalise jamais, le diaphragme prendrait la forme d'une lame complètement plate, et toute la place qui appartenait auparavant, comme enfoncement en forme de dôme, à la cavité abdominale, se trouverait alors gagnée pour la cavité de la poitrine.

La contraction du diaphragme augmente donc l'étendue de la cavité de la poitrine en aplatissant la base fortement voûtée de cet espace.

Dans la *respiration ordinaire* calme, presque toute l'activité nécessaire pour l'aspiration de l'air (inspi-

ration) réside seulement dans la contraction du diaphragme. Cette contraction, de modalité variable suivant les sujets, en augmentant l'étendue de la cavité thoracique en hauteur, agit par succion comme le piston d'un corps de pompe, et cette succion détermine principalement l'entrée de l'air extérieur qui arrive par les voies aériennes dans la cavité de la poitrine. Ce n'est point directement, toutefois, qu'il pénètre dans cet espace, le courant d'air qui parcourt la trachée étant retenu dans les ramifications de celle-ci et dans leurs terminaisons fermées : les vésicules pulmonaires. Or, toutes ces parties se trouvant formées de parois élastiques, l'air s'y introduit, se répand de façon que le poumon ainsi dilaté remplisse complètement la cavité de la poitrine agrandie.

Ainsi, l'*inspiration* repose, entre autres, sur une activité musculaire, sur la contraction du diaphragme.

Pour bien comprendre le mécanisme de l'*expiration*, il est nécessaire de se représenter, d'abord, que l'aplatissement du diaphragme n'agrandit pas seulement la cavité de la poitrine, mais exerce encore sur l'estomac et sur les intestins une pression que ceux-ci communiquent ensuite aux parois de l'abdomen. Par là, ces dernières sont poussées en dehors et distendues en proportion.

La conséquence de la contraction du diaphragme est donc une dilatation plus ou moins grande du tissu élastique des poumons déterminée par l'air introduit et une distension des parois abdominales par suite de la pression du diaphragme sur l'estomac et sur les intestins.

Il est, dès lors, facile de reconnaître quels phénomènes consécutifs doivent entraîner le relâchement du diaphragme succédant immédiatement à la contraction.

L'élasticité du tissu dilaté doit, tout d'abord, faire sentir son action. Les parois de toutes les cavités des poumons doivent se contracter sous cette influence, de façon à ramener ces cavités au volume qu'elles occupaient avant l'inspiration et à chasser au dehors, en proportion correspondante, par les voies aériennes, l'air qui s'y trouvait contenu. Les poumons devenant ainsi plus petits que l'espace dilaté de la poitrine, l'air extérieur doit faire disparaître, par sa pression, le vide qui s'y produit. Cela ne peut point se faire par les parois rigides de la poitrine, qui n'obéissent pas si facilement à la pression de l'air; mais au contraire, cela se réalise aisément par la pression de l'air qui refoule les parois abdominales sur les intestins; ceux-ci devront transmettre, à leur tour, la pression au diaphragme. Le diaphragme se trouve ainsi ramené, sous la forme du dôme de son état de repos, vers la cavité de la poitrine, qui reprend alors le volume moindre existant avant l'inspiration. Ainsi, l'expiration n'est pas une activité vitale, mais un phénomène produit par l'élasticité du tissu pulmonaire et par la pression de l'air extérieur, en vertu desquelles se rétablit dans les parties mises en action l'état de repos puissamment modifié par l'inspiration. D'où il suit encore que, l'expiration étant le dernier acte des mouvements respiratoires, au moment de la mort, l'affaissement du ventre, qui est refoulé en dedans par la pression de l'air, est un des caractères de l'aspect cadavérique. Il ne faut pas oublier, toutefois, que la pression du ventre vers l'intérieur dans l'expiration est soutenue encore par l'élasticité des parois abdominales, et même par une légère contraction des muscles qui forment ces parois.

Il est facile, en outre, de reconnaître maintenant pourquoi le courant d'air expiré se trouve approprié de préférence à l'émission de la voix et employé presque exclusivement pour parler et chanter.

La raison en est évidemment qu'il faut une activité musculaire pour produire le courant entrant, qu'un effort est nécessaire pour ralentir et prolonger l'effet de cette activité, tandis que le courant sortant s'établit de lui-même sans que nous ayons à ajouter à son action; il a seulement besoin d'être réglé pour rester comme courant d'air contenu pendant une certaine durée de temps au service de la formation verbale.

Ces divers points d'anatomie et de physiologie respiratoire sont évidemment un peu techniques, mais devaient être exposés, avant d'entrer plus avant dans le sujet.

On peut, sur le corps inerte, examiner le diaphragme par sa face inférieure, le thorax étant encore fermé et l'abdomen ouvert. Il se présente alors avec une forme concave en voûte très accentuée, qui est seulement voisine de la réalité. De même, on peut examiner la face supérieure du muscle après l'ouverture du thorax, l'abdomen restant fermé; son aspect en dôme plus saillant et plus élevé à droite qu'à gauche est encore voisin seulement de la réalité. Enfin, si le diaphragme est considéré, le thorax et l'abdomen étant ouverts, la déformation est complète.

C'est ainsi que, laissant agir la pression atmosphérique sur ce muscle, qui, cloisonnant les deux grandes cavités de l'abdomen et du thorax, était jusque-là soustrait à son effet, lorsqu'on l'envisage par sa face inférieure ou par sa face supérieure après les préparations qui consistent à le dégager et à l'isoler des organes thoraciques et abdominaux avec lesquels il est en rapport, il faut se rappeler que l'on a sous les yeux le grand muscle de la respiration à l'état inerte de résolution cadavérique.

Le muscle a, sur le corps inanimé, un aspect qui le défigure totalement. En raison de ses rapports et des rétractions ultimes qui s'opèrent au moment de l'extrême et dernière expiration, il prend une forme toute différente de celle sous laquelle il se présente sur le vivant, celle pourtant qui nous intéresse particulièrement. En effet, le diaphragme est à l'appareil respiratoire ce que le cœur est à l'appareil de la circulation. Ils remplissent l'un et l'autre des fonctions mécaniques de la plus haute importance : le cœur projette du sang dans toutes les parties du corps par des canaux ramifiés à l'infini; le diaphragme, par d'autres canaux de plus en plus déliés aussi, attire l'air extérieur dans les poumons en dilatant ceux-ci dans tous les sens. L'un et l'autre font partie de la vie de nutrition; ils se composent cependant tous deux de fibres musculaires striées volontaires. Le cœur et le diaphragme sont les deux organes les plus mobiles durant la vie de l'individu.

En parlant de l'examen radioscopique du poumon, nous avons décrit l'attitude respiratoire du diaphragme en inspiration forcée. Cette attitude, infiniment variable avec les différents sujets, est, en tout cas, fort différente de l'aspect habituel de ce muscle respiratoire sur le corps inerte.

Cette attitude respiratoire du diaphragme sur le vivant est particulièrement intéressante à étudier durant l'entraînement respiratoire nécessité par les études lyriques, spécialement pour l'appréciation du mode respiratoire individuel et du ménagement de l'air dans le chant.

Nous renvoyons le lecteur un peu plus loin. Il trouvera des documents et des données intéressantes pour l'examen des élèves, quant à l'exploration radioscopique de la respiration vocale au début et au cours des études, ainsi qu'ensuite au cours de la carrière artistique.

C. Description de la cage thoracique et des muscles de la respiration pour comprendre le renforcement du courant d'air dans l'émission de la voix.

ANATOMIE ET PHYSIOLOGIE DU VIVANT. — RADIOSCOPIE ET RADIOGRAPHIE DU THORAX EN MOUVEMENT DANS LA PAROLE ET DANS LE CHANT.

Il est suffisamment pourvu aux besoins de la respiration ordinaire par le double mécanisme qui vient d'être décrit et qui peut être mis en jeu à divers degrés d'intensité, de sorte que l'échange d'air qui s'opère à chaque mouvement respiratoire dans le poumon, porte sur une quantité plus ou moins grande de ce fluide dans l'émission de la voix parlée et chantée. L'expulsion complète de l'air contenu dans le poumon n'a jamais lieu, et ne peut jamais avoir lieu parce que, comme on l'a dit plus haut, les parois de la trachée sont rendues résistantes jusque dans leurs ramifications les plus déliées par des intercalations de cartilages, et ne peuvent jamais, par conséquent, s'affaisser entièrement. Le poumon n'arriverait même pas à se vider dans les efforts d'expiration les plus énergiques. La preuve en est qu'un poumon sain s'affaisse encore après l'ouverture de la cage thoracique sur le cadavre, au point de n'occuper que la moitié ou les deux tiers de l'espace qu'il remplissait avant l'ouverture de cette cage. Par suite, et dans l'état même de la plus grande vacuité, le poumon reste encore et toujours dans un état de distension. De là, une situation qui présente les caractères suivants, bien dignes d'intérêt :

1° Il reste toujours assez d'air dans le poumon pour que, même après l'expiration dans la pause qui clôt cet acte jusqu'à une nouvelle inspiration, l'acte physiologique essentiel de la respiration proprement dite, à savoir la modification profonde des propriétés du sang, ne subisse aucune interruption.

2° Cette réserve d'air maintient toujours ouvertes les voies aériennes, de telle sorte que le courant d'air déterminé par l'expiration puisse s'établir plus facilement.

3° Une certaine contractilité élastique reste toujours disponible de manière à garantir une action énergique de l'élasticité du poumon dans l'expiration.

Mais, si dans l'acte ordinaire de la respiration calme, il n'y a qu'une partie de l'air contenu dans les poumons qui soit expulsée, il n'y a, par contre, qu'une quantité correspondante d'air pur introduite par l'inspiration. Nous concluons de ce fait que le poumon garde toujours une certaine quantité d'air, que les mouvements de la respiration ne réalisent jamais qu'un renouvellement partiel de cet air, et ne déterminent ainsi qu'une sorte de ventilation qui, suivant le degré d'énergie des mouvements, peut être plus ou moins radicale ou superficielle. Il se présente pourtant des situations accidentelles qui nécessitent une plus grande ventilation dans les poumons. Tel est le cas dans divers états maladifs qui déterminent un manque de respiration : l'emphysème, auquel on peut joindre encore l'état passager d'essoufflement qui se produit à la suite de mouvements violents. On peut éprouver, pour appeler à haute voix, pour soutenir un son en chantant, pour prononcer rapidement de longues phrases, etc., le même besoin d'avoir à sa disposition un plus fort courant d'air sortant. Pour satisfaire à cette nécessité, il faut, ou bien que l'air contenu dans les poumons soit expulsé avec plus de force, ou bien qu'il s'introduise une plus grande quantité d'air (inspiration profonde), de façon que le courant résultant de l'expiration comprenne un plus grand volume d'air.

Dans tous ces cas, la ventilation ordinaire, facile, obtenue par les mouvements alternatifs de contraction et de relâchement du diaphragme, devient insuffisante. Il faut employer des moyens plus énergiques pour amener une dilatation plus importante et plus générale de la cavité de la poitrine. Ces moyens consistent à soulever l'ensemble des côtes qui enveloppent ladite cavité en même temps que le diaphragme se contracte. On augmente ainsi la capacité de la cage thoracique. Le renforcement de l'expiration s'obtient de la même manière, en abaissant les côtes et en diminuant ainsi la capacité de la cage thoracique.

L'étude de la disposition des côtes montre comment les mouvements qu'on leur imprime peuvent avoir le résultat indiqué.

Côtes. Cage thoracique et muscles péri-thoraciques, muscles de la sangle abdominale. — Les côtes sont, comme on le sait, des arcs osseux enclavés dans cette partie de la paroi thoracique qui entoure la cavité de la poitrine. Elles sont, en arrière, liées d'une manière mobile à la colonne vertébrale dans la région dorsale de celle-ci. Par devant, elles sont unies entre elles par le sternum, les unes étant rattachées directement à cet os, les autres indirectement. Il n'y a que les dernières côtes d'en bas, la onzième et la douzième, qui ne se soient pas jointes au sternum. Ces côtes se terminent librement dans le tissu musculaire. Elles sont, néanmoins, maintenues par les muscles dans une position déterminée et, par ce moyen, gardent toujours, par rapport aux autres, la même situation. L'ensemble de toutes les côtes forme, avec la partie de la colonne vertébrale à laquelle elles sont rattachées et aussi avec le sternum, une cage osseuse, résistante, qu'on appelle la *cage thoracique*.

Le thorax, ou poitrine, est cette grande cavité qui constitue la partie supérieure du tronc; elle est située entre les membres supérieurs ou thoraciques auxquels elle donne un point d'appui. Elle est formée : en arrière, par la colonne dorsale, composée des vertèbres dorsales; en avant, par le sternum; à droite et à gauche, par les côtes et les cartilages costaux.

A l'état de repos, sur le cadavre, le thorax se présente avec une configuration générale, que dissimule à peu près complètement l'affaissement du gril costal et de toutes les côtes au moment de l'expiration dernière. L'aspect du thorax à l'état inerte est assez différent de l'aspect du thorax à l'état vivant pour qu'il y ait lieu, surtout ici, d'insister sur ce fait intéressant.

Certes, après la mort, la rigidité des arcs costaux, la rétraction, ou mieux le relâchement de tous les muscles antagonistes de la respiration, qui s'insèrent sur le thorax, ont tendance à conserver à la cage thoracique une forme conoïde; mais cette forme est cependant différente de celle du thorax de l'homme vivant. Et si l'on examine comparativement sur le vivant et sur le corps inerte, par exemple, la direction des côtes, même au cours d'une pose respiratoire, on note une autre orientation dans cette direction. L'obliquité est beaucoup moindre sur le vivant. Même différence existe sur le vivant, pour ce qui a trait aux courbures des côtes.

On sait que les côtes suivent le contour des viscères contenus dans la cavité thoracique; ceux-ci affectant une forme conoïde, elles représentent des segments d'anneaux; de là, une première courbure, qu'on appelle la *courbure d'enroulement*. Ces segments d'anneaux ne sont pas horizontaux, mais très obliquement descendants; et, dans le long trajet qu'ils décrivent, leur axe se contourne, afin que leur concavité reste toujours exactement appliquée à la surface des organes. Chacun d'eux se comporte, en un mot, à la manière d'une spirale; de là, une seconde courbure ou *courbure spiroïde*, ou encore courbure de torsion, bien nettement sensible à la douleur dans les mouvements respiratoires, lorsqu'une côte est fracturée. Cette différenciation dans la direction et la courbure est encore plus sensible, en ce qui touche aux cartilages costaux en avant et surtout en bas, au niveau des insertions de la sangle abdominale de la base du thorax. On comprend aisément qu'en raison même de l'effort dynamique que suscite l'acte respiratoire et mieux encore l'art vocal, en raison de la contraction continue des muscles antagonistes de la respiration vocale que cet acte ou cet art suscitent, ces courbures des côtes sont elles-mêmes fort différentes sur le vivant comparé au cadavre. Cela contribue à différencier totalement le thorax dans son attitude vivante du thorax inerte.

Ces faits montrent l'intérêt de l'examen radioscopique de la cage thoracique chez les sujets susceptibles de subir un entraînement respiratoire pour le travail vocal.

En étudiant sur chaque sujet, par la radioscopie, le mode respiratoire individuel et le ménagement de l'air dans la respiration, le médecin pourra se rendre compte de l'attitude du thorax et des côtes, du sternum et des clavicules, pour apprécier la résistance des assises osseuses, nécessitées par les oppositions complémentaires dans la contraction des muscles périthoraciques, thoraciques, au cours de l'acte respiratoire et vocal.

La cage thoracique constitue, avant tout, une enveloppe plus ou moins rigide de la région de la poitrine, ce qui sert, en premier lieu, à empêcher que les parois de la poitrine ne s'affaissent pendant les contractions du diaphragme. Cette disposition est nécessaire pour forcer l'air qui remplit la capacité de la poitrine à prendre, comme seul chemin possible, le conduit, d'ailleurs béant, qu'offrent les espaces désignés sous le nom de voies aériennes. Aussi, nous sommes-nous bornés, dans les considérations qui précèdent, à envisager la paroi thoracique comme une paroi rigide. Mais la cage thoracique renferme aussi en elle les éléments nécessaires pour prendre à l'occasion une part très active au mécanisme de l'inspiration et de l'expiration, et les formes les plus énergiques du mécanisme de la respiration vocale sont précisément réalisées avec sa coopération. En effet, chaque paire de côtes placées à la même hauteur peut, avec la portion du sternum qui se trouve entre elles, être considérée comme un anneau articulé mobile fermé par derrière par la partie de la colonne vertébrale sur laquelle il s'insère. Le plan de cet anneau peut être porté dans des positions différentes par rapport à la colonne vertébrale. Ainsi, il peut être placé dans une position perpendiculaire à la colonne vertébrale, ou bien s'abaisser de façon à pendre pour ainsi dire le long de la colonne vertébrale. Dans le premier cas, la partie du tronc entourée par l'anneau présente une coupe horizontale à peu près arrondie en cercle. Dans le second cas, au contraire, elle offre une coupe horizontale aplatie d'avant en arrière. La cavité qu'elle entoure est circulaire dans le premier cas, et se réduit à une manière de fente ellipsoïde dans le second.

L'action des côtes ne s'exerce pas absolument entre ces deux limites extrêmes. Toutefois, leur disposition indique qu'elles doivent, en se soulevant, déterminer une extension de l'espace de la poitrine et rétrécir ce même espace en s'abaissant.

La position de repos des côtes est une position médiocrement inclinée, dirigée en bas et formant le point de départ des mouvements qui peuvent réaliser soit un soulèvement, soit un abaissement. Il est évident, par suite, que, lorsque nous éprouvons le besoin d'inspirer plus profondément, le moyen le plus aisé que nous ayons d'y satisfaire est de soulever les côtes qui enveloppent la poitrine. De même, l'abaissement de cette paroi costale rend l'expiration plus énergique. L'action de respirer en soulevant et en abaissant la cage de la poitrine se produit donc, à titre d'activité plus ou moins volontaire, dans les cas ci-dessus mentionnés de manque de respiration et de nécessité de faire appel à des courants d'air d'une plus grande intensité. On a recours à un mode semblable de respiration dans les cas où quelque obstacle empêche d'atteindre sans effort au résultat voulu par l'action alternative et opposée du diaphragme et des parois abdominales. C'est ce qui arrive le plus ordinairement chez les femmes qui se lacent trop serré, le corset exerçant sur la partie la plus basse de la cage de la poitrine, et sur la plus grande partie des parois abdominales, une contraction telle qu'il ne peut plus y avoir de libre mouvement respiratoire. Cette sorte de respiration s'observe spécialement chez les artistes qui, gênées par la disposition de leurs vêtements dans l'acte de la respiration naturelle, ont, toutefois, à faire appel à des courants d'air énergiques et d'une durée prolongée.

Le soulèvement des côtes pour l'inspiration s'opère au moyen des muscles qui descendent du cou (sterno-cleïdo-mastoïdien)[1] et de la portion thoracique de

1. Sebileau : « Le muscle *sterno-cleido-mastoïdien* s'insère fort solidement en haut sur une saillie osseuse dépendant de l'os temporal au voisinage de l'oreille et que l'on appelle *apophyse mastoïde*. Or, cette apophyse n'existe guère que chez l'homme et, hormis quelques rares rongeurs, le *Muocastor coypus* par exemple, on ne rencontre pas cette saillie osseuse dans les diverses classes de mammifères. Sans aucun doute, ce muscle sterno-mastoïdien joue un rôle important dans la phonation (voix parlée et chant) chez l'homme seul. Et il semble que l'on doive attribuer le développement de la mastoïde chez lui et l'existence du muscle signalé ici à ce rôle physiologique. La parole, le chant, nécessitent l'expiration retenue, lente, pour la modulation. Or, c'est en grande partie à ce muscle innervé par la branche

la colonne vertébrale jusqu'aux côtes (muscle scalène, élévateurs des côtes, dentelé postérieur, supérieur), et au moyen des muscles qui relient les côtes entre elles (muscles intercostaux).

Les premiers d'entre les muscles qui viennent d'être indiqués soulèvent les côtes à partir du point fixe de la colonne vertébrale; les derniers attirent les côtes inférieures vers les supérieures.

Dans les cas d'extrême dyspnée et de gêne profonde de la respiration, les muscles qui, de la cage de la poitrine, vont aux extrémités supérieures, sont de plus mis en jeu pour soulever les côtes, mais alors, il faut que l'épaule soit fixée, par exemple en donnant un point d'appui au bras. De tels cas se rapportent presque tous à l'état de maladie. On peut y rattacher, comme phénomène à observer accidentellement chez les individus sains, ce fait d'expérience, que les personnes arrivées tout à fait à bout de la respiration, après avoir couru rapidement par exemple, portent les épaules en haut et en arrière, afin de pouvoir inspirer plus profondément.

L'abaissement des côtes après le soulèvement dépend en partie de l'élasticité des régions environnantes, en partie de celle de leurs cartilages. Le renforcement de l'expiration par l'abaissement des côtes est produit par les muscles de l'abdomen, qui attirent en bas, par une contraction énergique, les côtes auxquelles ils sont liés, et qui, rétrécissant ainsi la cage de la poitrine, soulèvent en même temps le diaphragme par la pression qu'ils exercent sur les intestins. L'action des muscles de l'abdomen est soutenue par les parties du muscle long dorsal qui s'attachent de bas en haut aux côtes et par les muscles intercostaux qui entraînent les côtes supérieures à la suite des inférieures ramenées vers le bas.

En somme, pour bien comprendre la description de la cage thoracique et celle des muscles de la respiration servant au renforcement du courant d'air dans l'émission de la voix parlée et chantée, il y a lieu de se bien figurer : 1° les poumons dans la cage thoracique; 2° la dilatation et la constriction pulmonaire possible, si la capacité de la cage thoracique peut augmenter ou diminuer à volonté d'étendue.

Et c'est ce qui a lieu.

L'augmentation est produite par l'élévation des côtes et l'abaissement du diaphragme. La diminution est réalisée par l'abaissement des côtes et l'élévation du diaphragme.

Deux plans musculaires provoquent par leur contraction l'élévation des côtes :

Premier plan de muscles costaux et claviculaires. Où s'attachent-ils? En haut. Les superficiels, à la tête (sterno-cleïdo-mastoïdien, trapèze).

Deuxième plan de muscles profonds qui s'insèrent :

1° A l'os hyoïde, attaché à la mâchoire inférieure;

2° A la colonne vertébrale.

Les premiers sont les muscles sous-hyoïdiens, et les seconds, les scalènes (1re et 2e côtes).

Si l'omoplate est immobilisée par la contraction des faisceaux inférieurs du grand dentelé, obliques en haut et insérés aux côtes, l'omo-hyoïdien, l'angulaire, le rhomboïde et, plus superficiellement, le trapèze peuvent, par l'intermédiaire de la palette scapulaire, agir sur les côtes.

Enfin, il y a les muscles costaux vertébraux ascendants et descendants, dont l'action est faible, car ils sont trop près des articulations.

externe du nerf spinal qu'est devolue cette action frénatrice sur les muscles expirateurs. »

Il ne nous est pas possible ici de nous étendre plus longuement sur ces considérations téléologiques. Et nous ne pouvons insister, malgré son attrait, sur cette preuve fournie par l'anatomie comparée, preuve indiscutable de l'action respiratoire et vocale musculaire modérative produite par une disposition anatomique unique et exclusivement observée chez l'homme (*Homo sapiens*), seul être doué de la parole.

D. Respiration vocale.

1° ANTAGONISME DES MUSCLES DE LA RESPIRATION VOCALE

Habituellement, dans la vie normale, l'inspiration dure plus longtemps que l'expiration; mais, dans l'acte vocal, c'est tout le contraire qui se produit, car l'air introduit plus ou moins rapidement pendant le premier temps ou inspiration doit sortir avec une lenteur calculée, pour permettre de dire ou de chanter des phrases d'une certaine étendue. Le ménagement de l'air dans la parole et le chant ne doit pas uniquement porter sur le temps de l'expiration, mais encore sur celui de l'inspiration. Le volume d'air, dans l'inspiration, doit varier et être savamment proportionné à la succession des efforts vocaux à fournir.

Il faut savoir aussi inspirer avec ménagement. C'est le seul moyen d'éviter une accumulation d'air inopportune, d'air résidual dans la poitrine, qui pourrait dans l'émission vocale gêner ensuite pour la mesure et l'étendue désirables et voulues des mouvements respiratoires.

Le résultat anormal, ralentissement de l'expiration, est produit par une sorte d'action simultanée, une action d'ensemble des muscles qui procèdent de l'inspiration et de ceux qui procèdent de l'expiration : les premiers empêchent les seconds d'agir avec trop de précipitation.

L'air expiré est également susceptible de faire entrer en vibration le crâne et la face osseuse. Il est susceptible, en traversant les bronches et la trachée de texture élastique, ainsi que nous l'avons vu plus haut, de produire des vibrations dont le résultat sera de prouver la force vibratoire de l'émission de la voix, la puissance de la voix et sa portée. Ces vibrations sont faciles à constater en mettant la main sur le crâne, sur la face et sur la poitrine de quelqu'un qui parle ou qui chante.

Nous avons vu que ces vibrations vocales thoraciques sont d'autant plus marquées que les organes de la formation verbale opposent, en un point donné de la tête ou de la poitrine, un obstacle déterminé au passage de la colonne sonore. Ce sont ces vibrations que nous avons appelées *solidiennes*, parce qu'elles sont transmises à la surface du corps par le tissu *solidien* du squelette en particulier.

On comprend, d'après cela, l'importance de la respiration.

2° THORAX A TAILLE ET THORAX SANS TAILLE OU D'UNE VENUE CHEZ L'HOMME ET CHEZ LA FEMME

Si l'on examine à nu les formes extérieures du thorax et de l'abdomen de l'homme et de la femme, on constate qu'il existe, à des degrés différents, mais dont les extrêmes sont très nets, deux variétés principales de conformation anatomique du thorax : 1° les

thorax d'une venue ou sans taille ; 2° les *thorax à taille avec tous les intermédiaires.*

Nous avons remarqué, à l'état normal, à l'aide de l'auscultation électrique, l'existence constante, même exagérée, de la présence du bruit respiratoire normal dans les régions antéro-supérieures, au sommet de la poitrine, chez les sujets à thorax à taille.

Nous avons constaté, à l'état normal, d'autre part, quelquefois chez certains sujets présentant le thorax d'une venue, la diminution, parfois même l'absence du bruit respiratoire physiologique, au sommet des poumons.

Ces deux faits importants sont à discuter :

On est porté à supposer que, par accoutumance, le sujet présentant un thorax d'une venue, est particulièrement disposé, favorisé par sa constitution anatomique à utiliser surtout le type respiratoire costo-latéral inférieur. Il respire par le moyen de ce type respiratoire, dont le rendement est au maximum avec le minimum d'efforts.

Dans le thorax d'une venue, il semble que, satisfait amplement du maximum d'effets avec le minimum d'efforts que lui donne l'utilisation du type costo-latéral inférieur, le sujet se désintéresse plus ou moins du type costo-claviculaire ou supérieur.

On est porté, d'autre part, à supposer que, par accoutumance, un sujet présentant un thorax à taille, est particulièrement gêné, par ce fait, pour le développement de l'emploi du type costo-latéral inférieur, et spécialement porté à utiliser le type costo-claviculaire supérieur. Il respire surtout par le moyen de ce type respiratoire, dont le rendement est cependant minimum avec un maximum d'efforts.

Ces faits, observés en auscultation électrique, nous ont portés à conclure, en effet, qu'en auscultation en général, aux diverses et principales variétés de conformation squelettiques du thorax paraît s'adapter par l'habitude une variété de type respiratoire spécial.

Pour déterminer la localisation de l'acte musculaire respiratoire, nous avons créé un stéthoscope électrique spécial. Ce stéthoscope électrique à plot permet de mesurer au galvanomètre, intercalé dans le circuit électrique, et d'enregistrer même, à volonté si ce galvanomètre est apériodique enregistreur, tous les mouvements d'ampliation thoracique.

En appliquant l'appareil successivement sur toutes les régions de la surface du thorax, on peut se rendre compte du mode et du type respiratoire de chacun. L'appareil indique la localisation de l'acte musculaire et même l'étendue, l'importance de cet acte. Et le sujet, témoin du fait, peut modifier, par une respiration volontaire mieux appropriée, un type respiratoire anormal et défectueux, donnant un minimum d'effets avec un maximum d'efforts, comme le type respiratoire costo-claviculaire ou supérieur.

Ainsi, la rééducation respiratoire, guidée par le galvanomètre, est essentiellement physiologique, puisque la vue indique la localisation de l'acte musculaire demandé en vue d'un meilleur fonctionnement.

En auscultation électrique[1], aidée du galvanomètre, permettant les deux impressions sensorielles différentes, visuelle et auditive, on pourra plus facilement apprécier sur le galvanomètre les différents rythmes respiratoires, les divers modes d'innervation respiratoire.

Il suffira de se baser sur l'observation du mode d'oscillation et de l'amplitude des mouvements de l'aiguille du galvanomètre, laquelle peut permettre une mensuration de l'étendue de ces mouvements.

3° DESCRIPTION CHEZ L'HOMME ET CHEZ LA FEMME DES TROIS TYPES RESPIRATOIRES PHYSIOLOGIQUES : TYPE DIAPHRAGMATIQUE, TYPE COSTAL ET CLAVICULAIRE ET TYPE COSTO-LATÉRAL INFÉRIEUR, DANS LEURS APPLICATIONS A L'ÉTUDE DE LA PAROLE ET DU CHANT.

La respiration, fonction instinctive et nécessaire à notre existence, n'obéit pas habituellement à la volonté. Elle s'accomplit d'ordinaire automatiquement, sans qu'on en ait conscience. C'est dans ce cas habituel que chacun s'adapte à un mode respiratoire déterminé. Mais ce sont deux fonctions bien différentes que celles dont le but est la transformation du sang veineux en sang artériel, dispensateur de la vie, et celle qui emploie à l'émission de la parole, par exemple, l'air contenu dans les poumons.

Cette dernière respiration est une respiration volontaire, pour laquelle le sujet s'adapte, en vue du meilleur résultat sonore, à l'un ou à plusieurs des modes respiratoires.

Dans le premier cas, il s'agit d'un phénomène fonctionnel absolument indépendant de la volonté.

Dans le second cas, il est question d'un phénomène volontaire qui modifie totalement la fonction.

En se plaçant au point de vue physiologique, on se rappellera qu'il existe d'une façon plus ou moins associée, quelquefois isolée, trois modes respiratoires qui sont :

a) La respiration abdominale ou diaphragmatique;

b) La respiration costo-claviculaire ou supérieure;

c) La respiration costo-latérale inférieure ou des côtes.

a) **Respiration diaphragmatique.** — La respiration par l'abdomen ou diaphragmatique se fait par l'intermédiaire du grand muscle diaphragme, qui s'attache entre autres aux dernières côtes de la colonne vertébrale.

Lorsque ce muscle entre en contraction, il s'abaisse, et le résultat de cet abaissement est d'augmenter l'étendue du poumon en hauteur et de produire, par conséquent, l'inspiration.

Le diaphragme, quand il entre en action, s'aplatit et refoule les viscères abdominaux. Dans ce type respiratoire abdominal ou inférieur, l'élargissement de la poitrine se faisant par le bas, aux dépens du ventre, ce dernier se porte en avant.

La respiration inférieure semble exiger le moindre effort, parce que le diaphragme s'insère aux côtes les plus mobiles et agit sur des parties facilement entraînées par ce muscle excessivement puissant. Du reste, c'est, de tous les moyens respiratoires, celui qui est le plus facile à employer.

Cependant, la respiration naturelle exploite aussi, comme nous allons l'exposer plus en détail, le jeu de la paroi costale, en même temps que celui de la paroi diaphragmatique, la première étant une surface beaucoup plus grande que l'autre. La surface costale étant considérable, il lui suffit d'un faible déplacement pour entraîner une grande masse d'air; tandis que celle du diaphragme, dont une partie recouverte par le péricarde ne participe pas à l'acte

1. Henri Glover. *L'Auscultation électrique en physiologie et en clinique.* 1 vol. in-8° de 224 pages avec 17 figures dans le texte et 47 planches hors texte. Paris. Maloine, 1923.

respiratoire, et dont une autre partie n'est pas davantage en contact avec le poumon, doit se déplacer fortement pour entraîner une petite masse d'air. Il en résulte que la paroi costale entre en action pour une forte part dans l'acte respiratoire, sans que cela paraisse, et que le diaphragme agit relativement peu, avec un effort très apparent.

Le contresens physiologique serait donc de s'en rapporter à cette apparence. De plus, respire-t-on exclusivement à volonté du diaphragme ou selon le type costo-claviculaire? N'y a-t-il pas plutôt adaptation individuelle, mise en jeu combinée des trois types plus ou moins associés de la respiration vocale? C'est ce que nous allons facilement comprendre.

Dans le type respiratoire diaphragmatique, l'amplitude et le mode d'évolution du diaphragme de haut en bas peuvent être, comme on le sait, aisément appréciés par la radioscopie thoracique.

Mais il faut, dans ce cas, tenir compte de l'élément émotif. Cet élément intervient, en effet, au début de l'examen; il faut attendre un certain temps pour se faire une opinion précise de l'évolution réelle du diaphragme du sujet observé.

b) **Respiration claviculaire.** — C'est celle qui se produit au niveau du sommet de la poitrine. Elle se passe dans une région qui manque d'ampleur. Nous sommes en présence d'un organe : le poumon, très large en bas, très étroit en haut. La quantité d'air emmagasiné vers le sommet sera donc forcément très restreinte et limitée. De plus, le sommet de la poitrine est entouré d'os gros et forts; d'abord, la clavicule, puis les premières côtes. Voilà les leviers qu'un grand nombre de muscles sont appelés à mouvoir par de petites articulations peu mobiles. Car, dans cette respiration, ce sont ces os qui se soulèvent. La paroi abdominale se rétracte en quelque sorte quand la respiration claviculaire est le seul mode employé.

Ce mode respiratoire entraîne une certaine fatigue. Il oblige le sujet à un maximum d'efforts avec un minimum d'effets.

On sait que, chez les femmes, la respiration supérieure s'observe fréquemment. Nous verrons que c'est surtout la conformation du thorax à taille qui les porte à s'accommoder de ce mode respiratoire. Est-ce à dire pour cela que le diaphragme ne fonctionne pas?

On observe aussi ce mode respiratoire chez les hommes présentant la configuration anatomique du thorax à taille.

Donc, après la constatation de l'existence de ce type respiratoire costo-claviculaire ou supérieur par l'inspection du thorax, l'attention du médecin, utilisant l'auscultation électrique, est préparée à l'observation et à la constatation des caractères qui sont particuliers aux phénomènes stéthoscopiques du bruit normal de la respiration, dans ce type respiratoire spécial.

Toute son attention devra être portée sur l'auscultation des parties antéro-supérieures de la poitrine; et chez un sujet à thorax à taille, par exemple, donc à type respiratoire plutôt costo-claviculaire, lequel sujet présenterait une diminution marquée ou une disparition du bruit respiratoire normal, au niveau du sommet, on sera porté à faire de ce signe un élément de diagnostic important d'insuffisance respiratoire du sommet, et cette tendance sera plus grande que dans le cas de l'existence du même phénomène stéthoscopique, en la même région, chez un sujet à thorax à taille.

c) **Respiration costale ou latérale.** — Passons maintenant à ce qu'on doit appeler la respiration latérale, qui s'exécute sur le côté et à la partie inférieure de la poitrine. Selon ce mode respiratoire, l'acte musculaire se localise au niveau de la région latéro-costale inférieure du thorax. Toutefois, il existe une harmonie fonctionnelle dans le jeu des différents groupes musculaires périthoraciques.

D'abord, la respiration latérale s'accomplit par la mobilisation de la plus grande partie du squelette de la poitrine.

Des muscles qui agiraient isolément dans ce mode respiratoire seraient les intercostaux. Mais l'action de ces muscles, très faible, n'est pas prépondérante. C'est surtout par de gros muscles, qui s'insèrent en haut et en bas de la poitrine, que cette respiration s'opère. En conséquence, elle est habituellement plus ou moins liée aux respirations supérieures ou inférieures, et son exécution isolée s'explique difficilement.

Ne trouvez-vous donc pas, qu'après la constatation de l'existence de ce type respiratoire *costo-latéral ou inférieur* par l'inspection du thorax, l'attention du médecin, utilisant l'auscultation électrique, est préparée à l'observation et à la constatation des caractères qui sont particuliers aux phénomènes stéthoscopiques du bruit normal de la respiration, dans ce type respiratoire spécial?

Toute l'attention de l'observateur devra être portée sur la comparaison à établir entre la respiration des parties antéro-supérieures, des parties latérales et postéro-inférieures de la poitrine.

Si, chez un sujet à thorax sans taille ou d'une venue, donc à type respiratoire plutôt costo-latéral inférieur, sujet chez lequel la respiration du sommet peut être diminuée ou même absente, on constate cette diminution du bruit normal de la respiration, on sera moins porté à faire de ce signe stéthoscopique un élément de diagnostic d'insuffisance respiratoire. Car la prédominance de la respiration inférieure peut, dans ce cas, permettre l'absence même de la respiration supérieure sans nuire beaucoup à l'organisme.

En résumé, malgré l'association apparente et la combinaison possible de plusieurs types respiratoires à la fois, nous verrons que, par l'auscultation électrique, l'on rencontre assez souvent la prédominance de l'utilisation de l'un d'entre eux. Et nous désirons attirer l'attention sur ce fait qu'il semble que le mode de conformation anatomique du thorax prédispose à cette électivité dans l'adoption du mode respiratoire; l'on sera facilement porté à se souvenir de ces faits lorsqu'on utilisera l'auscultation électrique, en ce qui touche la respiration normale.

De la respiration dans la parole et dans le chant.

On a émis de nombreuses théories sur la respiration dans la parole et le chant. Néanmoins, beaucoup d'artistes respirent comme bon leur semble, sans inconvénient, mais à condition de respirer à temps et sans trop de précipitation, dans les proportions voulues, tant à l'inspiration qu'à l'expiration, à con-

dition de bien dilater la poitrine dans ses trois diamètres, de ménager son souffle. Cependant, le mécanisme physiologique et l'éducation des mouvements respiratoires ne doivent pas être ignorés d'un professionnel de la voix. Dans les cas d'imperfection, l'artiste tirera profit de l'éducation possible du mouvement respiratoire. A l'état normal, et pour en maintenir le parfait fonctionnement, il aura tout intérêt à en connaître le mécanisme que nous avons exposé très en détail.

A ce sujet, nous avons fait des recherches physiologiques sur la respiration chez l'enfant et chez l'adulte, en nous plaçant dans les conditions mêmes de la vie normale et pathologique (auscultation électrique). Les résultats ont été obtenus en utilisant la ressource des rayons X, procédé simple et indiscutable qui n'exige de la part des élèves et des professeurs de chant aucune connaissance spéciale d'anatomie interne, ni de physiologie très complète, bien entendu.

Ces différentes recherches ont été et sont encore faites par nous, surtout sur les sujets du Conservatoire national de Musique, au début, au cours et à la fin de leurs études, ainsi que, plus tard, dans la carrière artistique, soit dans l'enseignement, soit au théâtre.

En ce qui concerne la respiration, nous avons étudié au Conservatoire de Paris en particulier, recherches qui n'avaient été faites jusqu'ici par personne dans cette école de l'Etat, la respiration vocale par l'examen radioscopique du thorax.

Il est établi une fiche d'examen respiratoire des élèves, et cette fiche comporte, en outre du tracé radioscopique du thorax ou même parfois de l'épreuve radiographique dite instantanée, en inspiration maxima, l'inscription graphique de la respiration nasale par l'examen des buées sur le miroir. Bien entendu, l'examen est complété en recueillant tous les renseignements oto-rhino-laryngoscopiques, plessimétriques et stéthoscopiques du thorax, et tous ceux concernant l'état général du sujet.

Ces examens pratiqués sur les élèves nous ont permis de contribuer à rendre bien des services et de chercher à établir quelques données sur la culture physiologique de la voix, suivant chaque sujet, en tenant compte des diversités anatomo-physiologiques de chaque individu.

Sans vouloir attacher à ce moyen de contrôle physiologique plus d'importance qu'il n'en comporte, nous trouvons que c'est un moyen de plus, et non des moins bons, de rendre méthodique la rééducation physiologique des voix, du moins en ce qui concerne la rééducation respiratoire. C'est un excellent moyen de régler l'accommodation respiratoire, qui se raisonne, dès lors, en voyant, en regardant directement les viciations respiratoires, et en évitant que les élèves ou les professeurs ne s'égarent en pures vues de l'esprit, en interprétations complexes, conventionnelles, des faits. Ainsi encore, dans ces conditions, au professeur, nous le répétons, se trouvent confiés l'enseignement et la culture artistique. Le médecin n'intervient, au cours de cette variété de culture physiologique, que pour orienter, rééduquer ou redresser une erreur commise au détriment des lois de la nature. Il montre d'une façon tangible et frappante les faits, sans avoir besoin d'exiger de ceux qui l'écoutent autre chose que la vue et l'oreille, sans avoir besoin d'avoir fait préalablement de ses auditeurs de bien grands anatomistes et physiologistes.

Nous insistons sur l'intérêt méconnu de cette méthode d'exploration de la respiration vocale par la radioscopie thoracique chez l'élève devant le professeur, lorsque cela est possible, et surtout dans les cas difficiles. Car, outre sa précision indiscutable, elle permet un contrôle irréfutable pour les deux à la fois; elle s'effectue de la façon la plus discrète, tant en ce qui concerne l'élève qu'en ce qui touche le professeur. Chaque fois, l'un s'est mieux adapté à l'autre; la confiance réciproque bénéficie de ce procédé de vérification physiologique du travail.

La radioscopie thoracique constitue un moyen intéressant et précieux d'exploration physiologique de cette respiration. Elle rend les plus grands services dans l'exploration comparée de la respiration normale et pathologique chez l'enfant et chez l'adulte. Elle fait connaître le mode d'ampliation thoracique dans tous les sens où ce mode doit se produire. A ce point de vue, elle est différente de la pneumographie même intercostale, de la spirométrie et des simples mensurations périthoraciques. La spirométrie, en effet, permet bien de connaître la quantité d'air qu'il est possible d'introduire dans les poumons par une inspiration profonde, la quantité d'air résidual qui demeure dans la cavité respiratoire à la fin d'une expiration forcée; mais l'exploration spirométrique ne permet pas d'établir ce qui nous intéresse avant tout : aux dépens de quel diamètre thoracique, soit vertical, soit transversal, soit antéro-postérieur, se produit cette introduction de l'air, autrement dit, les détails du mode respiratoire.

Quant à la pneumographie, aux mensurations périthoraciques, elles ne donnent aucune indication sur l'ampliation respiratoire de la cavité thoracique, dans le sens vertical, pour l'appréciation de la respiration diaphragmatique.

Enfin, la radioscopie thoracique permet, fait très important dans le contrôle du travail vocal, de reconnaître le mode de ménagement de l'air, lors de l'expiration ralentie dans le chant, la parole.

Nous ne voulons pas nous étendre ici sur des détails de l'exploration radioscopique du thorax dans la respiration vocale. Pour en indiquer tout l'intérêt scientifique, nous exposerons seulement les idées générales suivantes : nous savons tous que ce serait une grave erreur physiologique que de confondre la respiration réflexe et inconsciente avec l'acte thoracique du chanteur ménageant l'air qu'il a inspiré volontairement, et qui doit sortir avec une lenteur calculée pour permettre de dire ou de chanter des phrases d'une certaine étendue. Nous avons observé que, sans tenir compte des aptitudes organiques physiologiques infiniment variables des sujets, tous constitués d'une façon relativement différente et éduqués dès l'enfance par atavisme au point de vue respiratoire dans un sens donné, la même méthode respiratoire est appliquée aux sujets les plus différents, dans les attitudes les plus diverses, même lorsque celles-ci changent le mode d'ampliation thoracique.

Dans le même ordre d'idées, nous voyions encore ces temps derniers un artiste qui, examiné de profil devant l'écran fluoroscopique, réalisait à volonté et sans grande difficulté deux modes respiratoires. Dans une première manière à type costal supérieur, il portait le sternum en avant, et le diaphragme avec la plus forte inspiration ne s'abaissait qu'incomplètement, le creux épigastrique se déprimant légèrement. Dans une seconde manière, à type latéral inférieur et diaphragmatique, le sternum restait en place, mais

le diaphragme, avec la plus forte inspiration, s'abaissait de plus de quatre centimètres au-dessous de la limite qu'avait atteinte ce muscle avec la première manière. Dans cette seconde manière, le creux épigastrique était légèrement en saillie. Ces deux manières lui avaient été enseignées par des professeurs différents.

La seconde manière était celle qui le mettait à son aise. Avec la première, au contraire, il gagnait à la longue de la congestion des cordes, de la fatigue et d'autres malaises, comme la tendance à l'asphyxie, visible sur l'écran à l'aspect du cœur comparativement examiné, dans les deux cas.

Ceci n'est pas difficile à comprendre pour les initiés à ces délicates analyses de la respiration vocale. Seule, dans ce cas, la radioscopie thoracique a permis de se rendre compte de l'ampliation large et facile des parties inférieures et latérales de la paroi thoracique, et surtout, de l'abaissement maximum du muscle diaphragme.

Ainsi donc, sans entrer dans les détails de l'exploration radioscopique du thorax pour l'étude du chant, on ne doit pas ignorer qu'il est, par ce moyen, possible de *montrer* bien simplement, au début ou au cours des études, à un professeur et à ses élèves en même temps, comme contrôle physiologique du travail vocal, les vices ou les troubles respiratoires, s'ils existent. On peut alors faire un choix en vue de la technique d'enseignement à suivre entre les types respiratoires constatés sur l'individu. Car, sur l'écran fluoroscopique, on observe très aisément dans tous leurs détails, de face ou de profil, les différents types de respiration vocale : diaphragmatique, latéral inférieur et latéro-costal, enfin costo-supérieur, associés de façon infiniment variable, avec prédominance fréquente de l'un d'entre eux sur les autres.

Dès lors, dans le cas de disproportions anatomiques et de défaut de concordance des organes de l'appareil phonétique avec l'appareil respiratoire, on pourra montrer à l'intéressé, lors de l'examen radioscopique, dans une glace et sur les calques de l'image radioscopique, par exemple, d'une façon très précise, ce que l'on ne fait que supposer. Ainsi, un puissant appareil respiratoire, faisant fonctionner un appareil phonétique anatomiquement conformé et fonctionnant physiologiquement pour évoluer dans les sonorités élevées, sera après l'examen radioscopique, très logiquement accommodé aux besoins du larynx et des anches vibrantes, des résonateurs des organes du timbre et de l'ébranlement général de la colonne aérienne en vibrations. Et *vice versa,* quoique, dans le cas contraire, les inconvénients soient moindres ou, du moins, ne se produisent qu'à la longue.

Ainsi encore, pourra être reconnue plus sagement une aptitude vocale anatomique et physiologique. Le classement et le reclassement des voix au cours des études de chant relèvera d'un moyen scientifique de contrôle anatomo-physiologique de plus : le contrôle radioscopique de la respiration vocale.

On s'aidera, bien entendu, parallèlement à l'examen radiothoracique, des résultats fournis par l'exploration des cavités résonnantes et du larynx, sans pour cela fixer uniquement toute l'attention sur l'exploration rhino-pharyngo-laryngoscopique. Le trouble du fonctionnement de l'appareil digestif, les phénomènes réflexes cardio-vasculaires qui peuvent en résulter ont une influence défavorable sur la voix. Il en est de même d'un certain nombre de symptômes normaux se produisant à distance, et se réfléchissant sur l'appareil vocal.

C'est fort bien de dire à un élève : les aptitudes organiques de votre instrument vocal ne se prêtent pas au rendement que votre professeur exige de vous. L'élève vous croira sur parole, mais pourra-t-il toujours faire différemment de ce qu'il fait? Il ne *voit* pas les causes du défaut dans le classement vocal conventionnel maintenu par son maître. Ce sera donc mieux encore, si le conseil médical peut être donné, à coup sûr et d'une façon plus démonstrative en ce qui concerne la respiration vocale, par la radioscopie thoracique.

On montrera à l'élève, au professeur, qu'avec une soufflerie trop faible pour une anche vibrante donnée, il faut s'habituer à l'agrandissement de tous les diamètres de la cage thoracique, même si la respiration costo-latérale inférieure semble parfaite. Et *vice versa,* à une voix habituée à se maintenir dans les tables d'harmonie supérieures, à un ténor léger, à un soprano aigu présentant une ampliation thoracique trop développée pour ses organes vocaux, il y aura lieu de montrer les inconvénients à redouter d'un acte respiratoire trop violent, suscité dans le but d'un renforcement en vue d'obtenir une intensité plus grande. On accommodera sous les yeux la respiration au travail vocal à fournir.

Exercices de la respiration. — Gymnastique spéciale.

La respiration dans l'art de la parole et dans le chant devant être ample et profonde, on devra chercher à développer l'amplitude des mouvements respiratoires et à augmenter la capacité thoracique. Ces deux résultats s'obtiendront d'ailleurs simultanément par l'accomplissement des exercices dits respiratoires.

Pour développer l'amplitude des mouvements, on s'exercera à respirer profondément, par une forte contraction des muscles inspirateurs, et assez lentement, en rythmant, par exemple, durant la marche, les mouvements volontaires des côtes sur le pas. On fera durer l'inspiration pendant tout le temps voulu pour pouvoir expirer, en faisant durer l'expiration pendant le temps d'une mesure donnée.

De plus, si l'on se rappelle les détails de la formation verbale, on conçoit qu'il sera mieux de se livrer aux exercices respiratoires indiqués ici sur des formations verbales variées, articulées lentement, puisque nous avons démontré que la respiration vocale se règle sur la formation verbale.

Quelques auteurs insistent sur l'utilité des exercices respiratoires suivants :

1° Inspirer et expirer profondément,

2° Inspirer en deux fois, expirer,

3° Inspirer, expirer, en deux fois,

4° Inspirer en deux fois, expirer de même,

5° S'étendre horizontalement et se relever, sans l'aide des coudes, pour mobiliser les muscles de la sangle abdominale.

Les mouvements favorables à l'ampliation du thorax sont :

1° L'effacement de l'épaule, sa fixation en arrière. Pour aider à acquérir plus facilement cette position, on aura soin de toujours placer les bras et les coudes dans le plan transversal des épaules, à la condition qu'il y ait relâchement des muscles rhomboïdes ;

2° L'écartement horizontal des bras à hauteur des épaules ;

3° La rotation du bras en dehors;

4° L'abduction modérée du bras en arrière;

5° L'élévation verticale et latérale des bras;

6° Le renversement du tronc en arrière, étant assis à cheval sur un siège, en étendant les bras latéralement et en inspirant;

7° La suspension par les mains, les bras allongés, à des barres ayant au moins l'écartement des épaules, en laissant le poids du corps seul produire l'extension forcée du rachis. On évitera les exercices de suspension où les mains sont réunies, car cette dernière position entraîne l'affaissement des côtes.

La course produit bien l'ampliation thoracique par l'essoufflement et les grandes inspirations, mais cet exercice, qui surmène le cœur, est trop violent pour être répété.

Gymnastique rythmique, respiratoire et vocale.

Cependant, comme préparation à l'art de la parole et au chant, la gymnastique rythmique respiratoire et vocale peut être une excellente méthode tant au point de vue respiratoire qu'à celui du développement, du perfectionnement de l'instinct rythmique dans l'éducation musicale, vocale et instrumentale, et aussi dans l'éducation dramatique, en vue de développer et de perfectionner le sens du rythme plastique (force et souplesse musculaires), en réglant les proportions dans le temps et dans l'espace.

Je m'explique avec quelques détails :

Le don du rythme musical ne relève pas uniquement du raisonnement : il est d'essence physiologique. Il dérive d'une prédominance, plus ou moins possible et développée, du fonctionnement du système nerveux sensoriel et de la vie volontaire sur le fonctionnement du système nerveux de la vie végétative ou involontaire.

Le rythme musical est comme un reflet des mouvements corporels, et nous le considérons comme dépendant du bon équilibre et de l'harmonie générale de ces mouvements.

Faites marcher un enfant en chantant : si ses pas ne coïncident pas exactement avec les temps de la mélodie mesurée qu'il chante, ou encore que chantent les autres, il n'a pas le sentiment naturel du rythme. Or, de même que l'on peut apprendre à parler à un sourd muet, en lui enseignant les mouvements des lèvres, qui pourtant pour lui ne correspondent pas à l'idée d'audition, de même il semble possible de donner le sens du rythme musical à un arythmique, en habituant son corps à des mouvements voulus, réguliers, que son œil peut contrôler.

La raison principale de l'arythmie de beaucoup de sujets réside dans le fait qu'ils ne sont pas maîtres de leurs mouvements, qu'ils sont inaptes à les combiner contradictoirement, à en exercer deux ou plusieurs simultanément ou à les faire se succéder rapidement, et qu'en un mot ils ne possèdent pas leurs membres, qu'ils en sont encore esclaves.

De là, l'utilité d'amener les sujets arythmiques, le plus tôt possible, dès l'enfance, grâce à une série d'exercices raisonnés et gradués, même dénués de signification esthétique, à prendre possession de leurs membres, et de leur faire combiner progressivement certains mouvements avec d'autres du même genre, effectués simultanément par des membres différents, puis enfin des mouvements contradictoires. Il en résultera pour eux un renforcement sensible de leur volonté, une mise en action plus rapide des muscles moteurs et la création d'un plus grand nombre d'habitudes motrices à mettre au service de l'accentuation et de la rythmique plastiques.

Une fois que ces dernières habitudes auront, pour ainsi dire, pris possession de leur corps, il ne restera plus qu'à faire entrevoir aux élèves les rapports intimes qui existent entre elles et la métrique et la rythmique musicales. La concordance s'établira d'elle-même.

Comme les exercices qui deviennent la base d'une telle méthode constituent une véritable gymnastique des membres, en ce sens qu'ils peuvent faire agir, outre les pieds et les jambes, les bras et les mains qui battent en quelque sorte la mesure, le torse et la tête qui jouent un rôle important dans les lois de l'équilibre du corps; comme, d'autre part, un des résultats physiques de cette gymnastique est d'augmenter chez les sujets le besoin de respirer, on peut adjoindre aux marches rythmiques des exercices de respiration permettant de régler le fonctionnement de l'appareil respiratoire et de développer la capacité de la cage thoracique.

On comprend aisément comment la gymnastique en même temps respiratoire et vocale rythmique peut être une excellente préparation à l'art de la parole et au chant.

Enfin, l'expérience des modes d'enseignement de l'art lyrique, dramatique et instrumental, que nous avons pu prendre, en assistant aussi souvent que cela nous a été possible aux classes du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris, nous a fait constater que les exercices de gymnastique rythmique, assouplissant les membres selon les lois logiques des combinaisons rythmiques musicales et de l'harmonie plastique, pourraient créer l'équilibre et développer la grâce des mouvements corporels, faisant ainsi participer tout l'être à l'expression artistique. Aussi, faut-il ne pas négliger toutes les méthodes de culture rythmique des mouvements.

C'est ainsi, qu'en résumé, la gymnastique rythmique, dont nous avons succinctement exposé la méthode et l'utilité à propos de la gymnastique spéciale respiratoire pour l'amélioration de la respiration vocale dans le chant et la déclamation, mais qui peut reporter ses bienfaits sur tout l'enseignement lyrique, dramatique et instrumental, a pour but le perfectionnement de la force et de la souplesse des muscles *dans les proportions de temps et d'espace*, aussi bien en musique qu'en plastique.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

CINQUIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LA VOIX SOLIDIENNE. LES VIBRATIONS SOLIDIENNES DE LA VOIX OU VIBRATIONS DU SQUELETTE DE LA TÊTE ET DE LA POITRINE DURANT L'ÉMISSION DE LA VOIX.

Les vibrations de la voix que nous avons appelées vibrations *solidiennes*, c'est-à-dire les vibrations du squelette de la tête et de la poitrine, sur lesquelles on s'est basé pour établir à tort les dénominations de *voix de tête* et de *voix de poitrine*, sont proportionnelles au degré de fermeture et de tonicité de l'orifice générateur du son, d'où la nécessité d'apporter toujours le plus grand soin à la formation verbale.

L'organe vocal de l'homme, dans les conditions physiologiques où se produit la voix, provoque, dans le milieu où il fonctionne, un double effet vibratoire, *aérien* et *solidien*. Après avoir étudié les vibrations vocales aériennes, nous aborderons maintenant l'étude des vibrations *solidiennes* de la voix, c'est-à-dire les vibrations qui sont transmises à toute la surface du corps par les tissus solidiens durant l'émission vocale. Nous étudierons particulièrement les vibrations de la tête et celles de la poitrine qui ont ici un intérêt tout spécial et pratique.

Nous avons successivement passé en revue les attitudes organiques essentielles et les influences fonctionnelles réciproques des organes de la formation verbale, du larynx ainsi que des organes de la respiration vocale. Quel est maintenant, en résumé, le mécanisme des vibrations solidiennes de la voix? Etudions d'abord les rétrécissements et les fermetures qui se produisent entre les organes de la formation verbale, et à la fin de ce chapitre nous reviendrons plus en détail sur la question des vibrations vocales solidiennes. En ce qui concerne le jeu des organes de la formation verbale, nous avons vu que des rétrécissements, sièges des vibrations, se localisent entre :

1° La face supérieure de la langue (pointe et base); la voûte osseuse du palais et le voile du palais;

2° Le bord et la partie supérieure du voile du palais et la face postérieure du pharynx;

3° Les lèvres et les dents.

Ces rétrécissements peuvent être très nettement divisés, pour les diverses attitudes des organes internes de la formation verbale, en un certain nombre de groupes, pour les voyelles, les consonnes et les syllabes, ou mieux et plus physiologiquement, pour les buccales, les bucco-nasales et nasales pures. Il faut connaître ces rétrécissements pour la culture physiologique de la voix, pour la lecture des tracés graphiques de la voix enregistrée.

La forme de ces rétrécissements, leur degré d'ouverture, la consistance des parois et la capacité du résonateur au niveau duquel ils se produisent, varient avec la hauteur; de telle sorte que *toutes ces attitudes sont influencées par la note laryngienne*. De plus, nous avons vu que la respiration vocale se trouve réglée dans sa pression, dans sa vitesse, par ces rétrécissements mêmes, par ces obstacles.

Il découle de ces faits une conception nouvelle de ce qu'on est convenu d'appeler les registres de la voix.

Les *registres* de la voix, ou *attitudes vocales* et respiratoires prises en vue de l'émission physiologique des sonorités graves, aiguës et intermédiaires, sont en nombre infini. Ils dépendent, en effet, des attitudes extrêmement variables du voile du palais et, par extension, de tous les organes internes et externes de la formation verbale. Il y a donc autant de registres qu'il existe non seulement de formations verbales, mais encore d'émissions vocales pouvant être données pour une même formation verbale, sur toutes les hauteurs. Cependant, comme il faut grouper toutes ces attitudes, nous dirons qu'il y a lieu de les diviser tout simplement en une série d'attitudes ou de registres répondant aux différentes formations verbales sur les notes graves (registres graves), et en une série d'attitudes répondant aux diverses formations verbales sur les notes aiguës (registres aigus).

Enfin, comme il existe une difficulté plus grande, pour réaliser les attitudes de ces organes de la formation verbale vers le *ré*^{3} (293 V. D.), *mi bémol*^{3}, *mi*^{3} (326 V. D.), *fa*^{3} (348 V. D.), vers le *fa dièse*^{3}, nous dirons qu'il y a là une troisième série d'attitudes constituées par des registres intermédiaires d'articulations très attentives. Cette partie de l'échelle de chaque voix correspond à ce que l'on a appelé le *passage de la voix*. Elle paraît se confondre avec le moment où se produit la série des attitudes vocales ou respiratoires, allant des notes graves vers les notes aiguës, celui où se produit ce qu'on a appelé la *voix mixte ou voix de poitrine diminuée*. Ainsi qu'on le voit, un certain nombre des termes que l'on rencontre couramment répétés dans les livres de chant, tels que voix de tête, voix mixte, voix de poitrine, passages, etc., ne répondent pas exactement, dans l'esprit des auteurs, à une traduction anatomo-physiologique précise des phénomènes, et devraient être rejetés pour l'enseignement, en raison de leur obscurité.

Il n'y a pas de voix de tête, ni de voix de poitrine à proprement parler, mais il se produit, je le répète, une série d'attitudes vocales et respiratoires pour l'émission des sonorités graves et celle des sonorités aiguës, *lesquelles provoquent des vibrations solidiennes au niveau de la tête et de la poitrine*, vibrations dont l'origine mal interprétée fait confondre les faits avec la cause.

Tout en admettant la perception plus aisée des vibrations lentes du grave, et celle moins facile des vibrations rapides de l'aigu, si l'on se rappelle les attitudes des organes de la formation verbale et les resserrements localisés entre ces organes suivant les diverses émissions aux différentes hauteurs, on peut reconnaître nettement, pour quelques éléments, des régions et des intensités de vibrations caractéristiques du siège réel de celles-ci. Cette *palpation*, cette *auscultation* de la voix, éclaire alors plus nettement le phénomène.

C'est ainsi que *les vibrations vocales se transmettent d'une part à la boîte crânienne, proportionnellement au degré de fermeture et de tonicité de l'orifice générateur de celles-ci*. On sent dans I, É, È, facilement la *diminution progressive* de la vibration au niveau de la tête, au niveau de la partie inférieure du front, au-dessus des sourcils plus particulièrement ou à la nuque, ou au niveau de la pommette de la joue. De même, dans OU, AU, O et encore U, EU, E. Les vibrations sont plus sensibles en tête pour OU, I, U et moins marquées pour AU, E, EU. Ces vibrations varient du

reste encore avec les différentes hauteurs, mais sont toujours plus perceptibles en tête, même dans le grave.

Au niveau de la poitrine, les vibrations vocales sont plus marquées quand la colonne sonore ne trouve sur son passage aucun obstacle sérieux. Le médecin fait compter à haute voix, de trente à quarante, le malade dont il palpe la poitrine pour apprécier le caractère de la transmission vibratoire vocale à la surface du thorax, et aussi pour ausculter la voix. Il demande ainsi l'émission des syllabes nasobuccales n'exigeant pas la constitution de rétrécissements très étroits et tendus dans l'attitude des organes internes et externes de la formation verbale.

En résumé, on peut dire, au sujet des vibrations solidiennes, que *l'intensité des vibrations solidiennes augmente, quelle que soit la hauteur, au niveau de la poitrine, et diminue au niveau de la tête, suivant le degré d'ouverture des orifices laissés libres dans la formation verbale, entre les organes de cette formation verbale.*

D'où il résulte que l'on comprend l'importance considérable de la nécessité d'apporter toujours le plus grand soin à l'élaboration de cette formation verbale dans tous ses détails. Il suffit, pour arriver à ce résultat, de se guider attentivement sur le contrôle auditif sur l'audition. Mais étudions maintenant plus en détail ces vibrations solidiennes de la voix en revenant un peu sur ce chapitre spécial de physiologie vocale qui présente l'intérêt d'applications nouvelles.

Il s'agit ici de recherches inédites et personnelles tendant à essayer de décrire, d'analyser et d'appliquer les vibrations vocales que nous appelons *solidiennes,* vibrations de la voix, encore non étudiées, au point de vue auquel nous nous plaçons. Ces vibrations, fort intéressantes, sont conduites au moment de l'émission vocale par les divers tissus ou organes solidiens, *à la surface du corps,* au niveau de laquelle il est possible de les recueillir. Et on peut les transmettre à distance à l'aide du téléphone bien adapté à ces conditions spéciales, physiques et physiologiques (téléphone solidien)[1].

Il sera donc ici question de *l'étude de la voix, transmise à distance, en la recueillant à la surface du corps et non plus à l'orifice des organes vocaux.*

Nous avons placé, bien entendu, l'appareil dans des conditions d'isolement acoustique et électro-magnétique telles qu'il soit entièrement à l'abri des vibrations ambiantes et parasites de la voix.

Nous avons vérifié, tout d'abord, le fait que l'appareil n'enregistre bien nettement que les seules vibrations vocales recueillies au niveau de la région du corps sur laquelle il est appliqué. Le phénomène est indiscutable ; il suffit, en continuant de parler, de retirer l'appareil du contact de la région explorée de l'organisme et de le poser sur une table, la plaque vibrante tournée du côté de celle-ci, pour s'apercevoir qu'à ce moment on n'entend plus la voix. Cette dernière est de nouveau perçue durant l'émission vocale, dès que l'appareil est réappliqué à la surface du corps.

Il ne s'agit donc pas là d'une transmission aérienne ambiante et de voisinage, comme on pourrait le penser, mais bien, nous le répétons, d'une *conduction purement et nettement solidienne* des vibrations par les tissus solidiens de l'organisme jusqu'à toute l'étendue de la surface du corps. Le fait est surprenant au premier abord. Il est indéniable après examen et lorsqu'on l'a constaté. Le professeur d'Arsonval a reçu, en mars 1915, une première communication téléphonique solidienne, en empruntant le réseau. Depuis, l'appareil a été présenté fonctionnant à M. le professeur Dastre, à M. le professeur Branly.

Mais la voix solidienne ainsi transmise à la surface du corps présente des caractères physiques différents, *suivant la constitution physique même, suivant la texture anatomique des tissus solidiens transmetteurs.*

Aussi, trouverons-nous dans l'*Atlas d'auscultation électrique de la voix solidienne*[1], l'exposé des diverses transmissions solidiennes de la voix à la surface du corps et le détail des lieux d'élection, les caractéristiques spéciales des phénomènes vibratoires, suivant les régions explorées, suivant la texture histologique des divers tissus (os, muscles, organes).

A vrai dire, après cette expérience et cette constatation, on peut se demander si l'ébranlement sonore de la voix n'acquiert sa force, sa forme définitive qu'après avoir traversé les diverses parties de l'organe vocal. Les études de phonétique expérimentale et surtout les tracés oscillographiques faits jusqu'à ce jour semblent à revoir à ce sujet.

Quoi qu'il en soit, on aurait pu croire que les *milieux solidiens* déforment tout au moins la voix en la transmettant, en se basant sur ce fait que les milieux solidiens conduisent rarement une ondulation aérienne sans la déformer sensiblement. Il n'en est rien, et la voix solidienne, transmise électromagnétiquement, est absolument nette.

C'est qu'entre les deux variétés de transmission solidienne, la voix, d'une part, à travers l'organisme, la simple ondulation aérienne, d'autre part, à travers un corps solide, *il y a la vie.*

Le tissu solidien, vivant, est quelque peu différent, au point de vue physique et biologique, d'un milieu solidien quelconque.

Nous ne serions pas éloignés de croire, lorsqu'on approfondit l'analyse du phénomène en ce qui touche l'application que nous en avons faite à l'auscultation de la voix, en clinique interne, qu'au travers des masses musculaires entre autres, le degré de *tonicité* des muscles joue un rôle dans les variations de transmission des vibrations solidiennes de la voix à la surface du corps.

Bien que les deux faits n'aient rien de commun, n'existe-t-il pas, en effet, une différence suivant les divers examens et surtout suivant l'état général même du malade, entre les caractères acoustiques du bruit dit musculaire de la paroi thoracique, bruit de bourdonnement, de frémissement plus ou moins intense et varié que l'on entend souvent à l'auscultation de la poitrine ? Ce bruit démontre l'état du tonus musculaire.

En matière de physiologie vocale, on peut aisément s'écarter de la vérité, en rapprochant trop constamment les faits de laboratoire des observations sur le vivant.

Passons maintenant à l'étude des connexités organiques et de l'harmonie fonctionnelle qui existent entre tous les organes de la parole et ceux de la respiration vocale. Ainsi nous comprendrons mieux que les vibrations se produisent dans les cavités de l'organe vocal, poumons, trachée, pharynx, la-

1. J. Glover. — *Emploi des vibrations solidiennes de la voix en téléphonie avec fil et sans fil.* In *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences,* 17 mai 1915.

1. H. Glover. Thèse de la Faculté de Paris, 1922.

rynx, etc., paraissent avoir déjà à notre insu, en chacun de ces points, *la forme* que prendra l'ondulation aérienne au sortir des voies aériennes, tant est rapide l'élaboration du phénomène vibratoire, où tant est lente notre sensibilité à le percevoir dans ses détails.

Car chacun des tracés oscillographiques de pure intensité, *sous forme spéciale,* que l'on peut prendre au niveau des lieux d'élection que j'expose dans l'*Atlas de la voix solidienne,* indique moins de détails différentiels que l'audition elle-même de la voix solidienne transmise. Ce qui oblige à penser qu'il pourrait y avoir erreur à croire à l'utilité, à l'intérêt des tracés séparés du larynx, des poumons, etc., dans l'enregistrement vocal; et il apparaît qu'il n'y a, en vérité, qu'un *ensemble complet* de vibrations vocales solidiennes, ensemble de vibrations enregistrables, reversibles, et donnant une voix nullement déformée, parfois même, comme la transmission vocale par le front, plus nette et plus pure que la voix aérienne.

Nous proposons donc d'appeler vibrations solidiennes de la voix, par opposition aux vibrations aériennes, toutes les vibrations vocales transmises aux membres, aux parois de la tête (crâne et face), aux parois de la poitrine et de l'abdomen de l'homme, au moment de l'émission vocale.

Les vibrations solidiennes de la voix sont la conséquence du résultat sonore qui se produit au niveau des rétrécissements localisés entre les organes de la formation verbale et sont proportionnelles au degré de fermeture de l'orifice générateur du son vocal.

Ainsi, l'organe vocal de l'homme, dans les conditions physiologiques où se produit la voix, provoque dans le milieu où il fonctionne un double effet vibratoire aérien et solidien.

CHAPITRE II

CLASSEMENT PHYSIOLOGIQUE VISUEL DES VOIX SUR LE TIMBRE ÉTABLI A L'AIDE DES BUÉES VOCALES NASALES ET BUCCALES, EN SE BASANT SUR LA FONCTION VOCALE DU VOILE DU PALAIS.

Du fait physiologique qui vient d'être énoncé, *le timbre et la hauteur sont fonction l'un de l'autre,* il découle, en dehors de l'appréciation tout à fait imprécise du timbre par l'oreille, une conception exacte du classement physiologique initial des voix et de leur reclassement au cours des études, ainsi qu'un procédé simple et pratique, dont il est extrêmement facile de vulgariser l'emploi.

En admettant que l'on doive exiger d'une voix qu'il lui soit possible d'articuler complètement sur toute l'étendue de sa *tonalité laryngienne,* de sa hauteur autrement dit, que les paroles écrites soient écrites pour être totalement prononcées et entendues, au même titre que la musique, on doit admettre que le classement d'une voix doit surtout reposer sur : 1° l'étendue de la tonalité laryngienne; 2° l'étendue possible de l'articulation et, conséquemment, du jeu de tous les organes de la formation verbale, y compris le jeu du voile du palais. Ce jeu du voile du palais est facilement révélé, par l'examen des buées vocales, sur toutes les syllabes composées de M et de N avant ou après une voyelle, émises de la note la plus grave à la note la plus aiguë, marquant les limites choisies.

Dans cet ordre d'idées, on arrive facilement à un classement physiologique nouveau des voix *sur le timbre.* Ce classement sur le timbre est obtenu par un procédé visuel. Il permet d'apprécier, à un demi-ton près, le changement de timbre et la limite du timbre nasal vers l'aigu. Il est à remarquer que cette appréciation, celle de la limite du timbre nasal vers l'aigu en particulier, est le plus souvent impossible à établir par le simple contrôle auditif.

De plus, le procédé purement visuel rend facilement abordable pour tous la netteté d'appréciation du timbre, malgré les différences de sensibilité dans l'acuité auditive de chaque observateur.

Il y a donc là un progrès dans le classement vocal sur le timbre, progrès sur lequel nous ne saurions trop attirer l'attention. Le procédé est à ce point précis, qu'il est aussi exact et démonstratif que celui de la recherche de la température centrale à l'aide d'un thermomètre.

Il est à souhaiter, en raison de l'intérêt de cette méthode, que tout débutant dans le travail vocal réclame un examen physiologique de son timbre vocal, seul moyen de déterminer, en dehors des questions purement artistiques de nature et de tempérament dramatique et lyrique, le *répertoire physiologique* réel qui convient à ses moyens vocaux.

De tous les organes internes et externes de la formation verbale, le voile du palais étant à peu près le seul dont on peut contrôler le fonctionnement dans l'articulation et la répartition des timbres vocaux, la méthode est basée sur l'exploration de la *fonction vocale du voile du palais.*

Le procédé consiste à observer les buées vocales[1] à l'aide de deux glaces, l'une nasale, l'autre buccale, et à en reconnaître la *forme* et l'*étendue,* enfin la *durée d'évaporation,* la *teneur en vapeur d'eau,* qui peut donner une notion de l'intensité de l'onde vocale.

Nous conseillons de rechercher l'évolution des timbres nasaux et buccaux à l'aide de glaces dans l'émission vocale, *toujours sur une même syllabe.* Nous choisissons d'habitude la syllabe AN. Le résultat sonore obtenu serait, du reste, le même avec toutes les autres syllabes naso-buccales composées de M et de N avant ou après une voyelle; mais nous croyons qu'il est nécessaire d'observer toujours sur la même syllabe, pour la comparaison facile. Si on prenait, comme moyen de contrôle, des syllabes naso-buccales variées, on se trouverait obligé d'établir des porportions conduisant à des calculs complexes et discutables. L'unification du procédé est, du reste, le fait de toutes les méthodes d'expérimentation et observation d'une fonction physiologique.

Ainsi se trouve réalisée l'*analyse phonatmographique*[2] pour la délimitation de l'étendue physiologique de la voix totale, timbre et hauteur. Sur une feuille, dite de buées vocales (voir ci-après la reproduction de cette feuille), on établira, par exemple, en trois couleurs, un graphique de l'étendue de la formation verbale, devant limiter celle de la tonalité laryngienne exactement correspondante; en rouge, les buées bucco-nasales; en bleu, les buées nasales

---

1. L'examen des buées vocales n'a absolument rien à voir avec l'examen des buées respiratoires, lesquelles ne renseignent que sur la perméabilité ou l'obstruction des fosses nasales.

2. Phonatmographique vient du grec φωνή, voix ; ἀτμός, vapeur ; γράφω, j'écris. Inscription ou enregistrement des buées de la voix.

MÉTHODE DE DIVISION DES ÉLÉMENTS DE LA FORMATION VERBALE BASÉE SUR LA FONCTION VOCALE DU VOILE DU PALAIS

ATTITUDES DES ORGANES INTERNES ET EXTERNES DE LA FORMATION VERBALE

LOCALISATIONS d'avant en arrière	Lèvres 1	Incisives supérieures et lèvres inférieures 2	Pointe de la langue et dents 3	Partie antérieure du palais pointe de la langue 4	Partie antérieure du palais dos de la langue. 5	Partie postérieure du palais dos de la langue. 6	Partie postérieure du palais base de la langue. 7	Paroi postérieure du pharynx base de la langue et voile du palais. 8	ATTITUDES DU VOILE DU PALAIS
1	PA[1]		TA			CA			Voile du palais relevé
		FA	SA	CHA					
2	BA	VA	DA			GA			
			ZA	JA					Voile du palais abaissé
3	MA		NA	LA	GNA				
				RA	YA				
4	OU				I				Voile du palais relevé
	U				U[2]		OU		
	AU								
5	EU				É				
					EU		AU		
6	O				È				Voile du palais abaissé
	E				E		O	A	
	ON								
	UN				IN				
					UN		ON	AN[3]	

FERMETURE

(1) Lorsque le cas est difficile, l'articulation peut et doit être répétée et contrôlée à l'aide des buées vocales selon la hauteur, sur toutes les syllabes à consonances nasalisées PON, TON, etc., PUN, TUN, etc., et aussi sur toutes les voyelles inscrites sur ce tableau POU, PU, PI, PAU, PEU, etc., TOU, TU, etc.

(2) Les éléments à double orifice (OU, AU, O, ON, U, EU, E, UN) figurent nécessairement dans deux colonnes différentes de localisation.

(3) Suivant les influences physiologiques, phonétiques, acoustiques et certaines conventions graphiques, la région de certaines consonnes se déplace en avant et en arrière : ainsi L et R se forment parfois à la 3e région ; CH et J s'obtiennent aussi au moyen du dos de la langue ; la pointe de la langue, pour T, D, N, s'appuie plutôt contre les incisives supérieures, et pour S, Z, contre les incisives inférieures, etc.

au moment où elles cessent de se produire; en jaune, les buées purement buccales.

Sur cette feuille d'analyse phonatmographique par les buées vocales, on inscrira parallèlement l'évolution des timbres, suivant la hauteur de la voix enregistrée en face de chaque élément sonore du langage, par conséquent, suivant le groupement des attitudes des organes internes et externes de la formation verbale. Ce groupement des attitudes des organes internes et externes de la formation verbale est réalisé par huit classes de localisation des vibrations, d'avant en arrière. 1re classe : lèvres; 2e classe : incisives supérieures et lèvres inférieures; 3e classe : pointe de la langue et dents; 4e classe : partie antérieure du palais et pointe de la langue; 5e classe : partie antérieure du palais, dos de la langue; 6e classe: partie postérieure du palais, dos de la langue; 7e classe : partie postérieure du palais, base de la langue; 8e classe : partie postérieure du pharynx, base de la langue et voile du palais[1].

Le groupement des fermetures est réalisé par six classes d'éléments, en allant des plus fermées aux moins fermées. Ces éléments sont inscrits sur la feuille ci-contre. Bien entendu, sur cette feuille n'est inscrite, pour la constitution de la syllabe, que la première voyelle; il faut supposer dans la formation de la syllabe l'introduction de toute la série de voyelles qui donneraient le même résultat. Ex. : PA, TA, CA; PE, TE, CE; PI, TI, CI; PO, TO, CO; PU, TU, etc.

Le contrôle physiologique de l'évolution vocale au cours des études, après un premier examen fait au début, pourra porter : 1° sur les variations dans la délimitation parallèle de la hauteur et du timbre; 2° sur l'homogénéité et l'égalité vocale (timbre et intensité); 3° sur les modifications favorables qui pourraient se produire au cours des études. Car, non seulement, une voix peut gagner, au point de vue artistique, en puissance, en intensité, en flexibilité, etc., mais encore, en une harmonieuse association du fonctionnement physiologique des organes de la hauteur et du timbre de l'élève, surtout si le classement a été physiologiquement établi par la vue, *sur le timbre*, au début des études.

Tout ceci revient à dire qu'un examen physiologique de la voix, au début, au cours des études, devra porter : 1° sur l'observation de la *tonalité* de la hauteur; 2° sur l'aisance ou la difficulté de l'émission du *ré*^{3}, *mi*^{3}, *fa*^{3}, pour les différentes formations verbales; 3° sur l'examen de *l'intensité*, en vue de sa délimitation et de son maximum; 4° sur l'examen du *timbre*, en vue de la délimitation du timbre nasal vers l'aigu, en vue de la détermination du maximum de dissociation des timbres nasaux et buccaux, en vue du mode de la dégradation du timbre nasal vers l'aigu; 5° sur l'examen de la *formation verbale*, en vue de l'audition et du mode d'impression des centres auditifs : A pour la sonorité verbale, B pour la hauteur; 6° sur l'examen de la *respiration vocale*. On terminera cet examen physiologique de la voix par l'énonciation ainsi détaillée du classement physiologique observé, en l'accompagnant de quelques indications relatives au poids, à la taille du sujet, relatives à certaines caractéristiques psychiques laissant tout à fait de côté, pour le professeur d'art, les questions à trancher relatives à la constitution, au tempérament, au caractère, tout à fait variables aussi avec chaque sujet.

1. Marichelle, *loco cit.*

Nous voici un peu éloignés du classement traditionnel des voix en ténor, baryton, basse, soprano, mezzo, contralto. Néanmoins, nous reviendrons encore sur cette question, en employant ces termes habituels, mais en retenant, qu'à part les emplois spéciaux auxquels on les destine, il reste, *physiologiquement parlant*, pour chacune de ces variétés de voix, toute une série de types vocaux qui ne peuvent être déterminés que par l'examen visuel, minutieux, du timbre dans l'ordre d'idées dont il vient d'être ici question :

Voix élevées, voix moyennes, voix graves d'hommes et de femmes, doit-on plus exactement dire au sujet de la division sommaire des voix. Et ensuite, par l'étude attentive de la façon dont sont superposées la note et la syllabe, il reste à préciser si le timbre de la voix à utiliser est bien celui, qu'en vue de l'interprétation, l'auteur a choisi pour personnifier son sujet et le caractère qu'il désire exprimer et peindre.

On devra donc s'efforcer d'apporter tout le soin nécessaire au classement des voix, au point de départ de l'enseignement musical des élèves, et au reclassement, si cela devient utile avec l'évolution des voix de ces élèves.

L'élève connaît mal sa voix, cherche plus à briller qu'à savoir, force son talent et dépasse ses moyens. Sans doute, le marché des voix pousse un baryton à passer pour ténor, un mezzo-soprano à devenir soprano dramatique, et toutes les basses à être barytons.

Nous nous proposons de soulever un des coins du voile qui enveloppe et obscurcit l'enseignement du chant, nous cherchons à porter atteinte à un préjugé fortement enraciné dans le monde artistique, à savoir que les conseils d'un médecin physiologiste ne sauraient être d'aucune utilité dans l'importante opération du classement des voix.

A l'heure actuelle, dans les écoles lyriques, la mission de déterminer à quelle catégorie appartiennent les diverses voix des élèves est entièrement dévolue aux professeurs, qui assument toute la responsabilité de mettre l'étiquette de ténor ou de basse, de soprano ou de contralto sur tel ou tel organe.

Loin de nous l'idée de vouloir émettre le moindre doute sur le savoir, la compétence des maîtres de chant; grâce à leurs leçons, d'illustres artistes ont porté au loin la renommée de l'école française; mais nous estimons que, tout en renonçant au privilège exclusif de classer physiologiquement les voix, il leur resterait, dans le vaste champ de la culture vocale, un domaine assez spacieux pour mettre en valeur leur art pédagogique et leur habileté.

Loin de nous également la pensée d'enlever cette attribution aux professeurs pour la confier entièrement au physiologiste. Il s'agit simplement d'une sorte de collaboration, dans laquelle nous consentons à laisser la haute main au professeur.

Nous avons la conviction qu'un jour, avec la lente accoutumance à cette idée incontestablement scientifique et artistique, le médecin du Conservatoire national de musique de Paris, qui ne doit être utilement choisi que parmi les physiologistes compétents en physiologie vocale, et qui, seul, connaît l'état de santé locale et générale des élèves, sera consulté en vue de faire procéder au classement physiologique des voix sur le timbre des nouveaux élèves.

Et nous pensons qu'ainsi et désormais, bien des erreurs seront évitées, si les maîtres consentent à réclamer et à utiliser pour le diagnostic vocal les renseignements que le physiologiste fournira après avoir

classé la voix sur le timbre, après avoir évalué l'état de l'appareil respiratoire chez les jeunes artistes, avant toute culture physiologique de leur voix, après avoir établi le bilan physiologique ou pathologique de l'état de santé générale du sujet, qui désormais devient élève.

De plus, un facteur psychique s'ajoutant aux divers facteurs physiologiques et anatomiques est à mettre en lumière avant la culture vocale. En effet, à tel tempérament correspond tel caractère, et il y a lieu de retenir que le tempérament est la caractéristique dynamique de l'organisme, comme la constitution en est la caractéristique statique. Et on peut dire que l'un est à la physiologie ce que l'autre est à l'anatomie. Le caractère n'est que l'expression psychologique du tempérament : constitution, tempérament, caractère, ne seraient ainsi que trois expressions anatomiques, physiologiques et psychologiques du coefficient réactionnel individuel.

On voit donc, en résumé, que nul concours n'est à négliger; ce n'est pas en une seule audition, après un seul examen médical, que l'on classe une voix, mais en suivant l'évolution individuelle du sujet, en suivant l'évolution de cette voix pendant les pre-

Fig. 107. — Anatomie des organes de la voix en mouvement.

Attitudes internes et externes des organes de la voix en mouvement dans I, U, OU, sur *la*³ et *ut*², pour montrer dans ces formations verbales purement buccales les divers sièges des fermetures vibrantes formées par le dos de la langue et la voûte vélo-palatine.

mières années d'étude. Il faut suivre de très près le travail vocal pour pouvoir classer à coup sûr la voix.

Un classement initial malheureux du genre de voix par un maître, qui fait vocaliser à un baryton les exercices de ténor, ou à un mezzo-soprano ceux de soprano, poussé quelquefois par les désirs de l'élève, qui prétend, coûte que coûte, être ténor ou soprano, peut donner le plus désastreux résultat. On admettra qu'assez souvent le diagnostic des voix est difficile. Ces voix mal classées ont une existence éphémère, après avoir contracté des nodules, des relâchements nets des bords de la glotte et même des renflements accentués de la muqueuse des rubans vocaux.

On part généralement, peut-être à tort, de l'idée que, pour classer une voix, il suffit d'en connaître l'étendue. Avec cette seule donnée, il paraît cependant possible de faire parfaitement fausse route. Certes, la connaissance de l'étendue d'une voix n'est pas à dédaigner. Cependant, pour le classement, cela ne signifie pas grand'chose parfois; car il y a des barytons qui donnent aisément le *si*³ *bémol*, des basses profondes qui peuvent lancer un *la*³, et il existe une foule de ténors qui ne tiennent le *si*³ *bémol* qu'avec peine. La connaissance physiologique précise du timbre, nous l'avons vu, sera ici un élément de premier ordre pour la classification. Et l'analyse physiologique du timbre par l'examen de la fonction vocale du voile du palais départagera les opinions hésitantes devant un classement vocal difficile.

CHAPITRE III

CARACTÉRISTIQUES ARTISTIQUES DES VOIX. RÉPERTOIRE DE CHAQUE VOIX.

Chant. — La caractéristique artistique des voix est, ainsi qu'on le verra, parfois en contradiction avec la caractéristique physiologique, et il semble qu'il serait mieux, pour éviter toute erreur et pour destiner plus sûrement une voix à l'emploi qu'on lui réserve, de diviser les voix pour chaque sexe en voix *élevées*, *moyennes* et *graves*. C'est ainsi, du reste, qu'en tête de certaines partitions, nos plus célèbres compositeurs ont procédé pour la répartition des emplois.

Toutefois, à titre d'intérêt et de comparaison et pour ne pas trop contrecarrer la tradition, nous dirons qu'on a l'habitude de distinguer par sexe trois groupes principaux, qui constituent à eux trois l'étendue physiologique de la hauteur de la voix humaine.

Chez les hommes.

Le ténor, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ de l'*ut*^{2} au *si*^{3}.

Le baryton, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ du *la*^{1} au *sol*^{3}.

La basse, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ du *mi*^{1} au *mi*^{3}.

Chez les femmes.

La soprano, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ de l'*ut*^{3} à l'*ut*^{5}, avec limite du timbre nasal vers l'aigu au *ré*^{4}, *mi*$\flat^4$, *fa*^{4}, *fa*$\sharp^4$.

La mezzo-soprano, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ du *la*^{2} au *la*^{4}, avec limite du timbre nasal vers l'aigu au *sol*^{4}, *la*^{4}.

La contralto, dont l'organe s'étend pour la hauteur environ du *sol*^{2} au *sol*^{4}.

A part toujours la question de constitution, de tempérament, de caractère, éléments du coefficient de réaction individuelle, à part la question d'intensité vocale, de volume et autres qualités de la voix, il y a, *d'après le timbre*, plusieurs variétés de chacune de ces voix. Les basses, barytons, ténors, contraltos doivent dissocier, avec un maximum, en un point donné et variable pour chacun, les timbres vocaux, nasaux et buccaux, jusqu'à la limite extrême de leur étendue, de leur hauteur vocale. On doit percevoir chez eux, dans toute l'étendue de la hauteur, d'une façon très nette, mais avec dégradation physiologique, homogène et progressive jusqu'à l'extrême aigu, le timbre nasal sur toutes les syllabes composées de M ou de N avant ou après une voyelle. Ceci est un fait nettement *physiologique*. Ce n'est qu'une question de proportion relative et de valeur pour l'appréciation de l'émission des timbres de chacune de ces voix.

Mais il n'en est plus de même en ce qui concerne les voix de mezzo et de soprano. Nous avons dit que plus la voix est élevée, moins le timbre nasal est perceptible vers l'aigu, moins il est facile d'envelopper par celui-ci les sonorités un peu brutales d'émission purement buccales, aux diverses hauteurs.

Dans la voix dite de mezzo, le timbre nasal sur les syllabes à consonances nasalisées, c'est-à-dire sur presque la moitié des éléments sonores du langage, tend à disparaître, et s'éteint même complètement aux environs du *la*^{4}. Ceci ne veut pas dire que la voix ne puisse continuer en hauteur vers le *si*^{4} et l'*ut*^{5}. Mais alors, elle se produit seulement en émissions purement buccales. Le résultat sonore est purement buccal.

Dans toutes les variétés de voix dites de sopranos, le timbre nasal sur les syllabes à consonances nasalisées, c'est-à-dire sur presque la moitié des éléments sonores du langage, *tend à disparaître depuis l'ut*^{4} et s'éteint en général complètement vers le *mi*^{4}. Ceci ne veut pas dire que la voix ne puisse continuer en hauteur jusque vers l'*ut*^{5}, le *ré*^{5} et même le *mi*^{5}. Mais alors, elle se produit seulement en émissions purement buccales. Le résultat sonore est purement buccal.

Ceci dit pour le timbre, on remarquera que le tableau précédent nous montre les voix s'échelonnant de tierces en tierces, celles des femmes se trouvant à une octave au-dessus, et que chaque groupe possède quatorze ou quinze sons diatoniques.

A propos de ces derniers chiffres, il convient de citer cependant quelques exceptions à la règle.

De grands artistes ont eu moins de notes à leur disposition. Malgré cela, ils produisaient des merveilles de vocalises et d'incroyables effets d'intensité.

D'un autre côté, il n'est pas rare, surtout dans le sexe féminin, de rencontrer des voix qui ont une étendue dépassant deux octaves (ALBONI, MALIBRAN ont pu donner *l'ut*^{5}, le *ré*^{5}, le *mi*^{5}; BASTARDELLA, même *l'ut*^{6}).

Passons en revue les différentes divisions d'*emploi consacrées par la tradition*, en indiquant les variétés qu'elles comprennent.

Ténor. Fort ténor. — Voix vigoureuse et sonore, pleine de puissance dans le médium et caractérisée par la force plutôt que par l'égalité. Le registre de fausset fait ordinairement défaut. Le fort ténor peut soutenir le renforcement de poitrine. Afin de développer les notes aiguës, la plupart des maîtres actuels ne font travailler l'organe qu'à partir du *mi*^{2}.

Le fort ténor est un oiseau rare, objet de toutes les convoitises, mais malheureusement parfois difficile à trouver.

Répertoire : *Robert le Diable, Guillaume Tell* et *la Juive;* il chante aussi : *les Huguenots, le Prophète, Sigurd, Samson.*

Ténor d'opéra. — Organe moins puissant et très souvent plus souple que le précédent. Par le travail, il est susceptible d'acquérir une certaine souplesse pour exécuter les gammes et les traits.

Répertoire : *Lucie, Favorite, Faust, Roméo, Trouvère, Traviata, Rigoletto, Roi d'Ys,* et aussi *l'Africaine, le Prophète, les Huguenots, le Cid, Tribut de Zamora.*

Ténor d'opéra-comique. — Moins d'ampleur encore que les précédents; voix pleine de charme, qui lui permet d'accentuer les nuances de style. Possédant parfois deux ou trois notes aiguës, il les utilise pour exprimer la douceur et la tendresse dans les passages élevés; en somme, plus de délicatesse et de flexibilité. L'homogénéité des attitudes verbales et respiratoires est d'ordinaire plus complète que chez les ténors d'opéra. L'ensemble de l'organe prête bien aux exercices d'agilité et aux vocalises.

Un danger que doivent éviter certains artistes de

cette catégorie est la tendance qu'ils ont à donner du volume à leur voix.

Répertoire : *Barbier de Séville, Don Pasquale, Dame Blanche, Pré aux Clercs, Mousquetaires de la Reine, Si j'étais roi, Fra Diavolo, Caïd, Lalla Rouck, Mireille, Lakmé, Paul et Virginie, Xavière, Manon, Louise, Carmen, Mignon, Roi d'Ys.*

Ténor léger. — Le ténor léger a la voix légère, facile, étendue.

Il y a enfin la **haute contre** avec un aigu aisé, mais parfois au détriment d'une suffisante homogénéité, d'une suffisante égalité.

Baryton. — C'est la plus répandue des voix d'hommes; comme diapason, elle tient le milieu entre le ténor et la basse. Son éclat, sa vigueur, sa puissance se manifestent surtout du *la*[1] au *fa*[3], *sol*[3].

On divise aujourd'hui les barytons de grand opéra en barytons graves et en barytons élevés. Ces derniers s'appellent plus particulièrement barytons-Verdi. Ils chantent en effet avec aisance. VERDI, qui n'a pas craint de faire un usage presque abusif du *sol*[3], note extrême dans le haut, pour le baryton élevé, si bien que FAURE, qui a interprété si magistralement les œuvres de ROSSINI, MEYERBEER, DONIZETTI, n'a jamais osé aborder *Rigoletto,* ni le *Trouvère.*

Le baryton grave est une sorte de voix se rapprochant de la basse chantante, avec un timbre plus élevé.

Le baryton d'opéra-comique a moins d'ampleur et plus de légèreté; il vocalise. Certaines voix de barytons ont une telle analogie avec celle de ténor, qu'il n'est pas toujours facile de les classer, si l'on n'explore de très près le timbre vocal. Dans ce cas, il faut apporter la plus grande prudence dans le choix des exercices propres au développement de la voix, et se garder soigneusement d'abuser des notes élevées.

Répertoire : *Guillaume Tell, Africaine, Huguenots, Charles VI, Hamlet, Le Roi de Lahore, Don Juan,* pour les barytons graves.

Sigurd, Hérodiade, Rigoletto, Joconde, Richard Cœur de lion, pour les barytons-Verdi.

Enfin pour le genre opéra-comique : *Barbier, Giralda, Si j'étais roi, Pardon de Ploërmel, Traviata, Noces de Figaro.*

Basse. Basse chantante. — Voix forte, vibrante et sonore, qui parfois se rapproche beaucoup de celle du baryton grave, sans en avoir la même ampleur et le même timbre. On la distingue alors du baryton grave en ce que la basse chantante éprouve moins de fatigue dans le médium, où sont placés d'habitude ses beaux effets.

Répertoire : *Don Juan, Huguenots, Guillaume Tell, le Prophète* (Leporello, Saint-Bris, Gessler et Oberthal, *Faust* (rôle de Méphistophélès); *Roméo et Juliette; Barbier de Séville* (rôle de Bartholo); *Etoile du Nord, Haydée, Caïd, Galathée, Carmen, Philémon et Baucis, Thaïs.*

Basse profonde. Basse noble. Basse-contre. — Voix volumineuse, puissante et profonde, qui occupe le bas de l'échelle vocale chez les hommes. Pleine de mordant, de rondeur et de force, elle se prête peu aux exercices de souplesse. La fusion des attitudes verbales et respiratoires doit être très attentive en raison de sa difficulté. Quelques basses chantantes sont douées d'un timbre puissant. Elles ont quelquefois tendance à chanter les basses profondes. Nous les mettons en garde contre cette erreur pernicieuse pour leur organe. La voix ainsi dénaturée perd ses qualités premières et ne parvient à produire dans le grave que des sons mauvais et factices.

Christophoro Colombo de FRANCHETTI (fils du baron de Franchetti), compositeur vers 1887, comporte un rôle de basse, Roldano, qui descend au contre-*ré* grave, tenu pendant cinq mesures, et qui monte au *mi* naturel aigu.

FRANCHETTI est à peu près un des seuls, dans les modernes, qui se soit permis cette hardiesse, qui peut embarrasser beaucoup de directeurs sur le choix des interprètes.

Il faut se reporter à MOZART, à une distance de cent quatre-vingts ans environ (*Enlèvement au sérail*), pour retrouver pareil fait dans le rôle de basse de cette partition.

Dans la *Flûte enchantée* (de MOZART), la basse descend au *mi* bémol grave.

Les trois grands rôles du répertoire sont :

Bertram, de *Robert le Diable;* Marcel, des *Huguenots;* Brogni de *la Juive,* puis Don Pedro; Walter, de *Guillaume Tell;* Balthazar, Sarastro, Hagen.

Soprano. Soprano léger. — C'est la voix de femme la plus haute, la plus brillante. Elle sera la plus flexible, si elle est souple; sinon c'est chez la femme le pendant de la *haute-contre.* Comme parcours, elle va de *ut*[3] au contre-*ré;* mais il n'est pas rare que cette limite supérieure soit dépassée. MOZART a mis des *fa*[5] dans son air de la *Reine de la Nuit.* Les notes élevées sont les plus éclatantes.

Par le travail, l'union des registres peut atteindre un grand degré de perfection; la voix est alors égale et homogène dans toute son étendue.

Le soprano doit faire preuve d'agilité et de virtuosité, il doit exceller dans les traits, les vocalises, les trilles et autres ornements de la palette musicale de la femme.

Rôles de Chérubin, Pamina, Rosine, Isabelle, Dinorah, Haydée, Némia, Philine, Mireille, Lackmé, Sémiramis, Lucie, Gilda, Ophélie, Juliette, Zerline de *Don Juan, Noces de Figaro,* Marguerite, Inès de de l'*Africaine* et aussi les princesses de *Robert, des Huguenots,* de *la Juive,* de *Charles VI,* puis *la Flûte enchantée; Manon, Mimi, Xavière.*

Soprano dramatique. — C'est le *fort soprano.* Voix moins aiguë et moins flexible que le soprano, devant cependant donner quelquefois l'*ut*[5] et montrer une certaine souplesse. Elle a donc en résumé son maximum de sonorité dans l'aigu. Mais elle est plus étoffée, plus corsée dans le médium et dans le reste de son étendue que le soprano. Son timbre velouté est le plus souvent d'un charme exquis. Nous avons vu que sa limite *pour le timbre nasal vers l'aigu atteint le la*[4] ordinairement, alors que les sopranos voient disparaître leur *timbre nasal vers l'aigu* dès le *ré*[4], *mi*[4], *fa*[4], *mi* ♭, *fa* ♯[4]. L'emploi de soprano dramatique, dénommé *Falcon,* exige de la puissance et du tempérament pour rendre les élans passionnés et tragiques du grand opéra, qui lui fournit tous ses rôles.

Rôles de Donna Anna, Valentine, Alice, Selika, Rachel, Francesca, Sita, Dolorès, Pauline, Aïda, Chimène, Salammbo; Desdémone, d'*Othello;* Louise.

Mezzo-soprano. — C'est l'organe de soprano qui tient son maximum de sonorité dans le grave et le

médium de la voix. Dans le haut, il a moins d'éclat et de légèreté que le soprano; dans le bas, les notes ont moins d'ampleur et d'intensité que celles du contralto. Le médium possède une certaine rondeur dans cette voix, le timbre nasal se prolonge vers l'aigu très habituellement, comme chez les sopranos dramatiques, jusqu'au *la*[4], permettant ainsi sur une plus grande étendue de l'échelle vocale que chez les sopranos élevés la fusion plus durable des deux timbres.

Tandis que, dans le grand opéra, de nombreux rôles ont été écrits pour le baryton, les compositeurs ont au contraire presque complètement laissé de côté le mezzo-soprano dans les grands ouvrages lyriques. Il en résulte cette tendance, contre laquelle luttent en général les professeurs, que les artistes de cette catégorie, qui ont la voix puissante et relativement élevée, veulent devenir des sopranos dramatiques; la même erreur se produit aussi souvent pour celles qui cherchent à développer leurs voix dans le grave, afin de chanter les contraltos.

Cependant, nos compositeurs contemporains ont tiré parti du mezzo-soprano pour l'opéra-comique et aussi dans le genre dramatique pour les œuvres qui ne relèvent pas du cadre imposant de notre Académie nationale de musique.

Répertoire. — *Mignon, les Dragons de Villars, Psyché, Piccolino, Carmen, Martha, Jean de Nivelle, Roi d'Ys, Werther, l'Attaque du moulin, les Troyens, Hérodiade, Sapho, Vivandière.*

Contralto. — Voix large, vibrante, vigoureuse, dont le timbre harmonieux, pénétrant, séduit et émeut profondément. Elle brille dans le grave et son timbre ne devient jamais vulgaire et lourd; il reste féminin. C'est une voix très riche en sonorités timbrées avec une homogénéité graduelle d'accentuation des plus expressives. Certains maîtres ont fondé une variété spéciale pour les contraltos à notes aiguës, celles de mezzo-contralto, dont le représentant le plus illustre est Rosine Stolz, qui a créé Odette et Léonora.

Le contralto doit toujours faire preuve de force et d'ampleur; il doit en outre montrer souvent beaucoup d'agilité, surtout dans le répertoire italien de Rossini et de Donizetti.

Répertoire : *Norma, Orphée, Sémiramis, Gazza Ladra, Anna Bolena, Lucrezio, Charles VI, Favorite, Reine de Chypre, Prophète, Trouvère, Bal masqué, Aïda,* la Reine d'*Hamlet, Samson et Dalila, Henri VIII.*

Ces divisions ont été établies en vue des études vocales et aussi de l'interprétation des œuvres lyriques d'après les traditions artistiques et le goût du public. Est-il nécessaire de faire remarquer que ce groupement est artificiel, et n'a en aucune façon la valeur scientifique des classifications usitées en botanique, en zoologie et même en minéralogie? Les espèces et les variétés n'ont pas pour base des signes fixes et distinctifs, et n'ont pas pour limites des lignes de démarcation nettement tracées. De plus, il est aisé de concevoir que le nombre restreint des groupes admis ne répond pas à la multiplicité et à la diversité des voix, suivant les individus. Et il faut reconnaître qu'assez fréquemment, on se trouve en présence de voix intermédiaires ne correspondant exactement à aucun des types que nous venons de décrire.

Quoi qu'il en soit, l'opération du classement doit se faire en se fondant surtout sur le principal caractère de la voix : *timbre vocal.* Faure dit très justement à ce sujet : « La classification des voix doit se faire bien plutôt d'après le *timbre* que d'après leur étendue. » On peut être en possession d'une voix dont le timbre soit celui du ténor, bien qu'on ne puisse sans effort dépasser le *sol*[3] ou le *fa*[3]; de même que tel sujet qui atteint le *la*[3] ne peut être qu'un baryton ou même une basse chantante. Ces observations s'appliquent également aux sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, dont les voix plus ou moins étendues pourraient faire naître des doutes, lorsqu'il s'agit de leur classification. C'est donc le *timbre* qui devra éclairer le professeur sur la véritable nature de la voix des élèves.

Le timbre représente le principal élément du diagnostic vocal, auquel il convient d'ajouter le volume, la puissance et autres qualités de la voix venant de la constitution générale, du tempérament, du caractère, qui sont en rapport le plus direct les uns avec les autres pour donner à chaque voix sa physionomie spéciale.

C'est, par exemple, l'ampleur et l'intensité des sons qui indiqueront si un jeune soprano est capable de tenir l'emploi de falcon. Et, à ce sujet, il y a lieu, au cours des études de chant, de prévoir un peu ce que pourra donner dans l'avenir la voix de l'élève, afin de l'orienter vers une bonne direction.

C'est là que le physiologiste peut utilement intervenir.

L'étendue de la voix semble, au contraire, être un facteur secondaire, dont il ne faut pas trop tenir compte sous peine d'engager le chanteur dans une fausse route. Car si, par malheur, l'étendue de la voix est exceptionnelle, cet avantage peut servir à tromper le maître.

On cite le cas d'un contralto pouvant donner le *la*[5] et le *si*[5]. Le maître conseilla à la jeune femme de chanter les sopranos de Verdi et força l'organe jusqu'à faire donner le *ré*[5]. Il arriva ce qui était inévitable. Après quelques mois d'un pareil travail, le contralto surmené était atteint de laryngite avec nodules.

Rien n'est plus délicat, rien n'est plus difficile que de préciser les limites exactes dans lesquelles on doit développer une voix. Aussi, que de carrières brisées, et que de méfaits à enregistrer dans cet ordre d'idées de la part de ceux qui ont la funeste prétention de créer des voix de toutes pièces.

Liste d'artistes chez lesquels, durant leur carrière, il est facile de constater le changement produit dans leur organe.

Pour montrer l'importance du classement des voix, nous mettrons sous les yeux des lecteurs une liste d'artistes, connus pour la plupart, chez lesquels, durant leur carrière, il est facile de constater les changements produits dans leur organe. Ces artistes avaient été, selon moi, mal classés au début, et éprouvaient, à une certaine période de leur carrière, la nécessité de revenir à la normale. Nous n'ignorons pas que, par l'exercice, le diapason peut être déplacé de plusieurs notes dans l'aigu et le grave. Nous savons aussi qu'avec les années la voix baisse. Cependant, il est incontestable que l'étude et l'âge n'ont pas été les seules causes des modifications qui se sont produites dans les voix suivantes, durant l'évolution de la carrière de l'artiste.

Mme Grimaldi Nicolini, une des plus illustres can-

tatrices du siècle dernier, qui avait un superbe organe de contralto, avait commencé par chanter les sopranos.

Le fameux Elleviou débuta, en 1790, à la Comédie Italienne avec une voix de basse, lourde, peu étendue et, en 1792, il devenait le fameux ténor qui, pendant près de vingt ans, a charmé l'auditoire de notre vieil Opéra-Comique.

Galli (1783) faisait au contraire ses débuts comme ténor, et puis jouait les basses de *l'Italienne à Alger*, de *la Gazza Ladra* avec une voix souple et puissante.

La Pisaroni étudia d'abord le chant comme soprano, et en 1827, elle obtenait un immense succès à Paris, dans le rôle d'Arsace, puis restait, au Théâtre Italien, le contralto en vogue jusqu'à l'apparition de Mme Alboni.

Chollet (1798), qui tint une si grande place à l'Opéra-Comique, où il créa comme ténor *Marie, la Fiancée, Fra Diavolo, Zampa, le Postillon*, chanta d'abord les barytons en province sous le nom de Dome.

Couderc (1810) fut aussi une des gloires de l'Opéra-Comique où il interpréta *le Chalet, l'Eclair, le Domino, les Diamants*, et il dut, encore jeune, abandonner les rôles de ténor pour prendre ceux de baryton.

Massol (1802) se fit entendre d'abord dans Licinius de *la Vestale* en 1824, puis dans Lorenzo (*Muette*), Tavanne (*Huguenots*), Raimbaud (*Robert*) et chanta ensuite les barytons, Sévère (*Martyrs*).

Marie entra à l'Opéra en 1840 et fut fort applaudi dans *la Juive, les Vêpres Siciliennes, le Cheval de Bronze*, mais il était déjà manifeste que le rôle d'Eléazar ne convenait pas à cette superbe voix, et cet artiste de grand talent fut bientôt contraint de quitter son emploi de baryton grave. Il fit des créations dans les *Maîtres Chanteurs* et dans *Herculanum*.

Jenny Lind, à Stockholm, débutait au théâtre en 1837 comme soprano aigu. Quatre ans plus tard, elle venait à Paris, ayant déjà la voix très fatiguée. L'organe avait été surmené dans les notes élevées. Quatre ans après, la célèbre cantatrice, complètement rétablie, triomphait à Berlin dans *Norma* et *l'Etoile du Nord*.

Mario travailla d'abord les barytons. Et cependant, en 1838, il chantait *Robert* à l'Opéra; en 1839, il était engagé aux Italiens, où il brillait successivement dans *Lucia, Rigoletto, Il Trovatore*.

Sim Reeves était, en 1839, baryton au théâtre de Newcastle, et en 1842, second ténor à Drury Lane. En 1844, à Milan, il était excellent dans Edgardo de *Lucia*. Sa voix bien timbrée était alors celle d'un ténor élevé.

Morell Mackenzie, qui relève les méprises dont faillirent être victimes Mario et Sim Reeves, ajoute : « Dans le cas de Faure, l'erreur opposée fut commise, et peu s'en fallut qu'elle ne privât la scène lyrique de son plus remarquable baryton. »

Mongini, mort il y a plusieurs années, avait acquis une certaine renommée dans le répertoire italien. C'était un ténor qui allait au *ré bémol*[4] et filait parfaitement l'*ut*[5]; il était surtout apprécié dans *les Huguenots* et dans *Aïda*. Et cependant, il avait primitivement chanté les basses (*Sémiramis*) et les barytons (*la Favorite*).

Bérardi, qui a tenu l'emploi de baryton à l'Opéra aux côtés de Lasalle et de Melchissedec, avait d'abord eu des engagements à Marseille et à Lyon comme basse profonde.

Nicolini, qui a été le partenaire de Mme Adelina Patti, sur les plus grandes scènes d'Europe et d'Amérique, avait étudié les barytons.

Lhérie, professeur au Conservatoire, était baryton dans la troupe qui, en 1889, a donné des représentations au théâtre de la Gaité. Dans *les Pêcheurs de Perles*, notre regretté Talazac et lui se partageaient les applaudissements du public. Qui ne se souvient cependant des succès remportés par Lhérie à l'Opéra-Comique, où il créa *Carmen* (Don José); quelques années après, il chantait le rôle d'Escamillo (*Carmen*) à la Monnaie de Bruxelles.

Broggi, après avoir été longtemps baryton à l'étranger et au Théâtre Italien (*Ernani, Puritani*), a chanté dix ans les ténors (*Prophète, Africaine, Faust*), et a été fort bien accueilli à Milan, Lisbonne, Odessa.

Koltan Dome, jusqu'alors connu comme baryton, a chanté fort honorablement le rôle de Parsifal au théâtre de Bayreuth.

Mierzinski, qui a été certainement le meilleur Arnold entendu à l'Opéra depuis la retraite de l'illustre Villaret, avait été considéré comme une basse, et on lui avait fait étudier l'air de Sarastro : « Dans cet asile austère, » et le trio d'Otello.

Jean de Reszké reçut le conseil de travailler les rôles pour basse de Leporello et d'Almaviva (*Noces de Figaro*). Il débutait en 1874, à Venise, dans Alphonse (de *la Favorite*) et chantait la même année Nevers, Valentin (*Don Juan*) à Drury Lane. Ce n'est qu'en 1879, à Madrid, que le grand artiste fut acclamé comme ténor dans *Robert le Diable*.

Lafarge, le ténor qui a créé *Samson et Dalila* à Rouen et repris *les Troyens* à l'Opéra-Comique, avait été rangé, au Conservatoire, dans le groupe des barytons.

Pedro Gaillhard dit que pareille aventure est arrivée à son pensionnaire Raynal, fort ténor qui a été chargé du personnage de Tybald dans *Roméo et Juliette*.

Mlle Quinez faisait déjà partie depuis plusieurs années de l'Opéra, lorsqu'elle se décida à reprendre ses études vocales. De soprano médiocre qu'elle était, cette artiste devint un contralto accompli.

Mme Eugénie Garcia, avant de recevoir les conseils de son beau-père, ne disposait que d'un mince filet de voix de soprano. Elle fut mise en possession des plus beaux sons de poitrine, et depuis transformée en contralto; elle a acquis un grand renom sur les premières scènes d'Italie, d'Angleterre et de France.

Chez tous ces artistes et d'autres trop contemporains pour que nous puissions en parler à ce sujet, la faute a pu être réparée à temps, le mal n'a pas été irrémédiable. Est-il cependant besoin d'ajouter que cette liste serait bien autrement longue, si elle pouvait comprendre ceux qui, moins heureux, furent victimes d'une erreur de classement?

Aussi, répétons qu'il faut réunir les compétences du professeur de chant et du médecin physiologiste, spécialiste éclairé, pour effectuer un judicieux classement des voix, surtout lorsqu'il y a hésitation.

CHAPITRE IV

DE L'ÉMISSION DE LA VOIX

L'émission de la voix est précisée dans son mécanisme aux trois chapitres qui ont trait à *la formation verbale*, à *la formation de la note laryngienne* et

à *la respiration vocale.* Il nous reste à compléter ces chapitres par des données d'ordre général. Pour la bonne émission vocale dans l'art de la parole, il faut d'abord apprendre l'art de bien dire. Il faut apprendre à dire exactement en se débarrassant de tout accent de terroir.

Les peuples du Nord articulent faiblement, parlant plutôt les dents serrées. L'articulation est des meilleures chez les Italiens et les Espagnols. Elle est défectueuse dans le midi de la France. Certains élèves du Conservatoire, venant chaque année du Midi, perdent heureusement en peu de temps leur accent sous la direction de leurs professeurs, sans quoi ils conserveraient un langage absolument incompatible avec l'art de la parole et le chant.

Il faut que, par des exercices phonétiques simples, tels qu'en pratiquent les comédiens, chaque élève puisse clairement articuler.

Quiconque s'intéresse à la voix humaine et à ses défaillances n'aura pas manqué d'observer attentivement les orateurs en vue et le soin qu'ils prennent pour la prononciation et la formation verbale.

En ce qui touche les élèves de déclamation, il faut absolument qu'ils se débarrassent de tous les vices de prononciation, du grasseyement par exemple. C'est un crime de grasseyer dans Racine.

Voilà pour le côté pédagogique. Avant d'écrire, il faut apprendre l'orthographe. Il faut qu'un élève puisse disséquer une phrase. Au Conservatoire, peu d'élèves ont fait des études complètes; parmi les jeunes gens, on compte de rares bacheliers. Aussi le classique, par exemple, devient-il une langue étrangère. Pourtant, puisque la culture des auteurs modernes les plus renommés est faite du meilleur de ce qu'ont laissé les classiques, pour mieux comprendre les modernes, leurs interprètes ne devraient-ils pas eux-mêmes posséder les classiques? C'est ainsi, du reste, que, dans la totalité des classes de déclamation au Conservatoire, l'on forge le tragédien ou le comédien sur le classique.

Sans entrer plus avant dans le détail d'un exposé des règles orthophoniques de la voix parlée, qui n'ont plus ici l'importance qu'elles ont dans l'émission de la voix, on doit donc s'en tenir, pour l'émission vocale dans la déclamation, aux conseils précédents que dicte le bon sens.

Ceci fait, quand l'élève a appris à parler correctement, au point de vue articulation, à placer en outre le sujet, le verbe et les compléments, à isoler les phrases incidentes de la phrase principale, alors il s'agit d'essayer à apprendre à rendre la vie. Un instrumentiste, par exemple, peut être doué d'une façon très brillante au point de vue du mécanisme impeccable. S'il n'a pas d'âme, de sentiment, on l'entend, un peu étonné de son adresse, mais sans que l'attention captivée oblige à l'écouter. Nous entrons là en pleine psychologie. Mais est-ce un tort pour le médecin de franchir ici la limite de ce travail? Quand il en est là, l'élève tragédien ou comédien doit laisser une véritable incubation d'art se produire en lui. Le professeur peut l'avancer, l'abréger, il n'en est jamais complètement le directeur. Il s'agit bien maintenant de règles à suivre pour la bonne émission de la parole et pour conserver une voix pure et d'une sonorité parfaite. La vocation se manifeste dès ce moment, ou bien les tendances artistiques ne s'éveilleront jamais. Car, c'est alors qu'agit cette atmosphère ambiante d'art et de théâtre que crée le Conservatoire autour de l'être jeune, qui veut faire une carrière de l'art dramatique, lyrique ou instrumental.

Pour lui, cette seule atmosphère double ses forces, exalte son jeune cœur et son imagination, l'élève vraiment au-dessus de lui-même. A cet instant, se manifestent les dons, les qualités, ce qu'on peut appeler les natures[1]. Le rôle du professeur est d'aider, de surveiller, de diriger discrètement, mais surtout de laisser s'épanouir la personnalité du futur artiste.

Bien entendu, cette période d'incubation peut quelquefois durer toujours! C'est ce qui contribue, au moment des concours, à éviter le trop grand encombrement. Dans ce cas, au lieu d'un artiste, il ne résulte plus de tout ce travail qu'un excellent élève[2].

Aussi, pendant les trois années d'études, où les premiers tressaillements de l'art dramatique et les premières obsessions de la parfaite incarnation de la vie, que les élèves voient rendue, largement peinte, comme une grande fresque, tous les soirs à la Comédie française, par leurs maîtres, en conclusion et démonstration de la classe de l'après-midi, les troublent, les élèves viennent demander conseil. Celle-ci vient se plaindre d'une gêne étrange de la respiration, qui lui cause le plus grand émoi et l'incommode dans certains effets à produire; puis, au voisinage du concours, elle accuse des insomnies, de l'inappétence, un abattement profond, elle maigrit. Celui-ci a de l'insuffisance nasale, il respire mal du nez. Son nez se bouche à droite, ou s'obstrue à gauche alternativement, surtout le matin et le soir à la chaleur du théâtre! Il veut une voix pure, bien timbrée, et il s'imagine avoir parfois une horrible sonorité nasale...

C'est que l'école dramatique est en même temps celle de la névropathie[3]. Surtout pendant les premières années d'études de la carrière dramatique, il faut que le jeune élève ou l'artiste sache assez édu-

---

1. Ajoutons que, bien entendu, aux natures doit inévitablement s'ajouter le physique. Un jeune premier qui serait chauve, par exemple, et assujetti aux perpétuelles perruques, une grande coquette qui ne serait pas au moins jolie femme, irait grossièrement, semble-t-il, à l'encontre de l'idée que nous pouvons avoir du physique de l'emploi chez le débutant.

2. Quels hommes auraient été plus capables d'écrire un livre pédagogique sur l'art de bien dire qu'un Samson ou qu'un Régnier par exemple? Si ces maîtres éminents n'ont point entrepris une pareille tâche, c'est qu'ils l'ont jugée impossible, c'est qu'ils savaient, mieux que personne, qu'il y a dans l'étude de l'art de bien dire, en dehors des avertissements que nous donnons ici, des parties essentielles qui relèvent exclusivement de l'enseignement oral. Quelles sont les qualités essentielles du comédien? Le « naturel », disait Talma. Les « dons physiques et l'organe », disait Reville. « Une belle figure et une voix tendre, l'instinct fait le reste, » disait Sarcey.

Dans un piquant chapitre de son dernier volume *La Vie d'un théâtre*, où il étudie tout ce qui a trait à l'existence de la scène, M. Ginisty a résumé de très modernes opinions :

La « sensibilité et l'imagination », disait Mounet-Sully, la « diction », disait Coquelin, la « facilité de s'extérioriser facilement et le don de l'observation », disait M. Worms. « Pour être un « acteur », écrivait M. Le Bargy, « il faut avoir la double faculté de créer en soi des états de sensibilité et de les exprimer à l'aide des moyens dont nous disposons. » « Savoir comprendre, savoir dire, savoir mimer, dit M. Sylvain, telles sont, selon moi, les trois qualités primordiales du comédien. » « Une bonne articulation pour qu'on l'entende... ensuite une profonde sensibilité pour qu'on l'écoute, » disait M. Georges Berr.

Lekain, naguère, était plus exigeant; il demandait simplement « toutes les qualités physiques et morales ».

3. Comme dans toutes les carrières, ce ne sont pas cependant toujours les forts en thème dans leur jeunesse, qui se créent plus tard, si ce n'est une renommée, du moins un nom et une notoriété honorablement gagnée surtout par une valeur, un talent véritable et un travail continu. Que les jeunes valeureux, meurtris dans leur espoir déçu des premiers lauriers de concours, se consolent.

quer ou rééduquer, s'il en est besoin, sa volonté pour éviter surtout la dépression morale. Faute de quoi, il est exposé aux plus grands périls. Et ce n'est pas chose facile, quand on connaît la misère sociale, qui complique, parfois d'une façon terrible, cette asthénie psychique chez l'artiste dramatique, avant la période des lauriers glorieux, lorsque ceux-ci veulent bien quelquefois se montrer. Parfois, les bourses du Conservatoire viennent adoucir ces peines, la bienveillance du directeur, les bienfaits secrets et l'aide matérielle, le soutien effectif de bons maîtres aident à conduire à bon port une période chancelante d'études.

L'éveil de tous ces jeunes cœurs qui se vouent au culte de l'art est souvent troublé par la cruelle réalité des misères de la vie matérielle.

Aussi, faut-il vouloir, pour parvenir à franchir le passage difficile. Que de victimes et que de défaites, faute de cette volonté!

L'art dramatique... la Comédie française... Il faut plaindre, en effet, beaucoup ceux qui ne lui devraient pas leurs plaisirs les plus délicats. Grâce à elle, et par elle seule, nous connaissons un peu notre théâtre classique, et les grands écrivains qui n'avaient été que l'effroi de nos jeunes mémoires de collégiens sont devenus la joie de nos esprits. Elle est comme un musée national de l'art dramatique, où se conservent les chefs-d'œuvre littéraires du passé, mais où, par le prestige du théâtre, ils retrouvent chaque soir l'étincelle de vie qui les ranime et qui les fait palpiter sous nos yeux.

L'art lyrique... l'Académie nationale de musique, le théâtre national de l'Opéra-Comique, qui bientôt aura tendance à ne faire qu'un avec l'autre scène, puisqu'on y donne maintenant le drame, le poème lyrique, qui figuraient, sans beaucoup trancher sur le reste, au répertoire de l'Opéra... Il faut ici une mentalité un peu spéciale pour trouver, avec l'art lyrique, la même jouissance de l'esprit que celle procurée par l'art dramatique.

Rien d'absolument comparable, du reste, entre l'art dramatique et l'art lyrique. Au point de vue de l'art même, les tentatives d'adaptation des grands ouvrages de la première forme artistique à la seconde le prouvent assez. Il y a un monde entre le *Cid*, *Patrie*, etc., à la Comédie française, et les mêmes œuvres à l'Opéra, entre la *Dame aux Camélias*, sous la forme dramatique, et la *Traviata*, sous la forme lyrique, etc.

En ce qui touche les interprètes, car c'est là où nous en voulons venir, dans chacune des deux formes artistiques, la méthode, les moyens d'extérioriser les sentiments sont tout autres, et les résultats du reste fort différents.

C'est ainsi que l'étudiant artiste lyrique, et l'étudiant artiste dramatique, présentent déjà, habituellement au point de départ des études, une dissemblance de caractère assez précise, tant au moral qu'au physique, qui permet jusqu'à un certain point de préjuger, en dehors des moyens physiques, d'une aptitude plus marquée à l'un ou à l'autre genre d'études artistiques.

Cette différenciation est cependant assez imprécise pour qu'il soit possible de faire un vrai portrait des deux sortes d'étudiant. Le médecin doit savoir que les études lyriques[1] conduisent lentement certains sujets jeunes, véritables esclaves de ce trésor vocal qu'ils couvent d'une attention obsédante, à des troubles psychiques qu'il faut enrayer au plus tôt par le repos, une diversion immédiate, une rééducation de la volonté, répétons-nous, de cette volonté en voie d'anéantissement absolu devant le moindre échec, la moindre déception. Nous avons vu des élèves des classes d'opéra ou d'opéra-comique du Conservatoire obligés de renoncer à leur travail, devant de simples désordres nerveux, durant une année, revenir pleins d'ardeur l'an d'après, faire de bonnes études et fournir un bon début de carrière théâtrale[2]. Nous en avons vu d'autres astreints pour le même motif à disparaître de cette même carrière.

1. Et nous passons sous silence les élèves instrumentistes, qui se trouvent dans les mêmes conditions et présentent les mêmes maladies.

2. Par contre, il y a ce que l'on pourrait appeler la musicothérapie: elle est encore à son aurore, et son emploi est, jusqu'à présent, laissé au bon vouloir des malades. Elle n'est pas codifiée.

D'après un vieux dicton, il paraît que la musique adoucit les mœurs. Ce ne serait pas sa seule vertu. En outre des plaisirs que les mélomanes peuvent retirer à l'entendre exécuter ou à l'exécuter eux-mêmes, la musique peut encore devenir l'auxiliaire du médecin et entrer presque dans l'interminable liste des médicaments. Dans l'époque de progrès incontestables que nous traversons en ce moment, mais dont on ne tirera de bénéfices pratiques que dans quelques années sans doute, une telle affirmation semble moins incroyable qu'elle n'aurait pu paraître il y a seulement vingt ans.

L'action de la musique se manifeste au point de vue médical, on le devine, sur le système nerveux. De nombreuses expériences ont été instituées pour l'étudier, et l'honneur de les avoir entreprises revient, en grande partie, à un médecin français, le docteur Féré. Les résultats obtenus sont des plus curieux, car la musique répercute son action d'une façon appréciable, tangible, sur les fonctions vitales, comme la respiration ou la circulation du sang.

Il y a en musique ce que l'on appelle deux modes : le mode majeur et le mode mineur. Pour une oreille vulgaire, le premier donne une impression de gaieté, de franchise, le second une sensation de mélancolie, voire de douleur.

Or, un morceau de musique écrit dans le mode majeur détermine chez celui qui l'écoute une accélération du mouvement respiratoire et de la circulation : le pouls bat plus vite, après une audition relativement peu longue, les fonctions intellectuelles sont excitées, la pensée est plus rapide, enfin un besoin de mouvement physique se manifeste.

Tout au contraire, un morceau écrit dans le mode mineur produit des effets inverses : le cœur et la respiration sont ralentis, l'activité intellectuelle est diminuée et une certaine fatigue musculaire, une apathie spéciale se produit. Pareille répercussion sur le système nerveux se retrouve dans l'audition des œuvres d'art dramatique. Et l'on peut dire que la tragédie est au mode majeur ce que la comédie est au mode mineur. Les mêmes phénomènes opposés l'un à l'autre se produisent encore et s'ajoutent si le morceau est vif ou lent d'allure, le rythme brusque, saccadé ou uniforme : les premiers étant excitants et toniques, les seconds déprimants et sédatifs.

Bien que cela n'ait qu'un assez lointain rapport avec ce qui précède, disons qu'on a poussé loin l'analyse de l'association des impressions musicales sur l'état mental des sujets. On a décrit les phobismes, les photismes, les intéressants phénomènes de la vision, de l'audition colorée, sur lesquels nous ne pouvons insister, y revenant plus loin, la phrase musicale dans l'aigu provoquant chez certains sujets la notion des couleurs claires, et le grave celle des couleurs sombres.

On a depuis peu d'années tenté avec un plein succès l'harmonieuse association des couleurs à la musique vocale et instrumentale, au théâtre surtout, et cette artistique fusion des impressions est devenue en particulier un des points délicats de la mise en scène du drame lyrique.

De là à appliquer la musique au traitement des névroses si fréquentes à l'heure actuelle, il n'y a qu'un pas. Il faudrait alors élaborer des compositions musicales rationnellement scientifiques. Les névrosés appartiennent surtout à deux catégories : les excités et les déprimés. Chez les premiers, c'est le besoin du mouvement, la volubilité de la parole, l'excès des réactions qui dominent; chez les autres, c'est la fatigue, la tristesse, l'abattement. Chez les premiers, on conçoit qu'il convient d'appliquer la musicothérapie mineure, à rythme lent et monotone qui calme leurs nerfs tendus, si l'on peut ainsi s'exprimer; aux seconds, au contraire il faut réserver la musicothérapie majeure, d'un rythme enlevant, vif, baroque, rapide d'allure, qui les tonifie, les excite.

Le goût, les préférences de ces deux classes de nerveux sont cependant justement l'inverse. Mais ils savent fort bien qu'ils accentuent leur malaise en entendant la page musicale qui leur plaît entre toutes, parce qu'à son insu, un triste, bien qu'il s'en plaigne, aime sa tristesse et se sent dépaysé dans la gaieté. Prévenus, les gens nerveux peuvent réagir. Aux déprimés, en attendant qu'il y ait des œuvres musicales scientifiquement composées, on peut conseiller la musique vive et gaie de nos compositeurs français badins : Audran, Planquette,

Quant à l'artiste dramatique, esprit plus posé, moins inquiet, on l'a vite consolé. Il suffit de lui faire le tableau de l'avenir possible.

C'est que l'art du comédien est de ceux qui, par l'action, produisent un effet, mais ne laissent pas de trace. Le poète, le peintre, le sculpteur, l'architecte revivent dans leurs vers, leurs tableaux, leurs statues, leurs monuments. Du comédien, que reste-t-il? Pas même toujours le souvenir.

Mlle Clairon disait tristement : « Mon talent ne peut s'écrire, ni se peindre; l'idée s'en perd avec mes contemporains... » Et Musset n'a-t-il pas merveilleusement exprimé la même pensée dans ses célèbres *Adieux à la Malibran*.

Eh bien, tout cela était vrai autrefois, mais commence à ne plus l'être, car, depuis quelques années, on se met à perpétuer la gloire des acteurs célèbres en leur élevant un peu partout des statues. Frédéric Lemaitre a son buste au square du Temple; Mlle Duchesnois, la fameuse rivale de Mlle Georges, revit en son village d'origine; et Mlle Clairon, cette même Clairon qui se désespérait à l'idée que son nom sombrerait dans l'oubli, a, depuis peu, son monument à Condé-sur-Escaut, sa ville natale.

A Paris, on peut admirer la statue de Jelyotte, le beau chanteur, chéri des dames du XVIIIe siècle. Enfin, il y a peu d'années, pareil hommage a été rendu à la mémoire du grand tragédien Talma, dans une commune du Nord, à Poix-du-Nord, et à Coquelin aussi.

Il serait donc puéril de prendre aujourd'hui la défense de l'art du comédien contre le préjugé qui le tint si longtemps en discrédit.

La Révolution, il est vrai, avait accordé aux acteurs tous les droits des citoyens; mais l'opinion publique n'avait pas abandonné la prévention que, depuis tant de siècles, elle nourrissait contre eux; et Napoléon, qui cependant avait pour Talma, par exemple, autant d'admiration que d'amitié, n'osa pas le décorer de la Légion d'honneur, parce qu'il était homme de théâtre. Ce fut même un des regrets que l'empereur exprima à plusieurs reprises durant sa captivité à Sainte-Hélène.

Aujourd'hui, l'art du comédien peut prétendre à la consécration définitive, à celle qui s'effectue par le marbre ou le bronze sur une place publique. En somme le poète, le compositeur, dans leur inspiration infailliblement équilibrée, saisis par l'idée, trouvent pour l'exprimer le mot qu'ils colorent par les accents de sonorité et de timbre.

Il faut que l'interprète retrouve les mêmes impressions visuelles et auditives de la sonorité verbale et de ses accents. Il ne suffit pas de donner toute son attention à la sonorité, mais il faut, en outre, parfaitement articuler, ce qui ne nuit nullement à l'expression artistique. Il y a la note accentuée et la syllabe, le verbe, qui jouent un rôle égal dans l'expression de la pensée. Nous avons étudié ce point spécial à propos de la *prosodie musicale*.

Connaissant les facultés vocales et physiques dont il dispose par les procédés précédemment énumérés, l'émission, la résonance, le timbre, l'accentuation vocale et la prononciation s'élaboreront de façon normalement physiologique, si l'élève possède l'intelligence de ses moyens et se limite à son répertoire physiologique. Nous pensons que les procédés de laboratoire, de phonétique expérimentale visant l'analyse graphique de la voix, celle de la durée et du rythme, ont un intérêt qu'il ne faut pas espérer reporter sur l'amélioration de la culture physiologique de la voix.

Ce qu'il faut avant tout, pour le travail de l'émission, que connaît bien l'orateur, en même temps auteur et interprète, c'est une conception précise de la concordance, de la connexion mutuelles qui existe entre la parole exaltée et affinée par les accents de hauteur et de timbre, de durée et de rythme. Ce résultat ne s'acquiert que par le laborieux travail de l'expression de la pensée.

Lamartine écrit dans un avertissement précédant *la Mort de Socrate* : « Si la poésie n'est pas un vain assemblage de sons, elle est sans doute la forme la plus sublime que puisse revêtir la pensée humaine; elle emprunte à la musique cette qualité indéfinissable de l'harmonie qu'on a appelée céleste, faute de pouvoir lui trouver un autre nom; parlant aux sens par la cadence des sons et à l'âme par l'élévation et l'énergie du sens, elle saisit à la fois tout l'homme, elle le charme, le ravit, l'enivre; elle exalte en lui le principe divin, elle lui fait sentir pour un moment ce quelque chose de plus qu'humain qui l'a fait nommer la langue des dieux. » (1823.)

Et continuant, avant de commencer le sublime récit de la *mort de Socrate* :

« C'est du moins, ajoute-t-il, la langue des philosophes, si la philosophie est ce qu'elle doit être, le plus haut degré d'élévation donné à la pensée humaine, la raison divinisée, la métaphysique et la poésie sont deux sœurs, ou plutôt ne sont qu'une : l'une étant le beau idéal dans la pensée, l'autre le beau idéal dans l'expression. »

On a dit quelque part que l'éloquence[1] est souvent bâtie de phrases pleines de sons, vides d'idées et parfois plus encore de conviction. Il serait plus juste de dire qu'ici la forme donnée par la durée musicale fixe parfois trop l'attention et porte alors préjudice à l'idée. C'est le propre du tribun de caresser les nerfs de la foule et d'emporter, par l'intonation musicale juste de son discours, la conviction des masses; et tellement est instable l'équilibre du cœur de l'homme en deçà ou au delà de la vérité, que c'est beaucoup avec cette musique des sons, le rythme, les pauses et intervalles de ceux-ci, ainsi qu'on peut le voir au cours des secousses de l'histoire et dans les grandes époques, que les sociétés se laissent conduire.

La caractéristique de l'art de la parole est d'être d'un effet instantané et presque immédiatement fugitif. C'est évidemment parce qu'il ne permet pas même la réflexion avant l'expression du sentiment provoqué, qu'il a cette puissance suggestive communicative. C'est la raison aussi pour laquelle l'art vocal est différent, par exemple, de l'art de la peinture et de l'art de l'écrivain.

Tous ces phénomènes, qui touchent de si près la physiologie artistique, sont très vivement intéressants. Nous ne pouvons, médicalement parlant, nous engager pour l'instant plus avant dans leur étude. Nous voulions seulement démontrer, dès maintenant, de façon indéniable, les liens de la médecine à l'art et de l'art à la médecine, en ce qui concerne l'étude

Offenbach; aux autres, il faut recommander l'audition des nocturnes de Chopin, ou des adagios mineurs de Beethoven, ou de tout autre compositeur ayant transcrit dans ses œuvres sa souffrance ou son état d'esprit morose.

1. « Nous avons une tendance à confondre l'*éloquence*, qui est le *talent naturel de persuader*, avec la *rhétorique*, qui est l'*art de bien dire*, » dit M. A. Millerand, l'éminent homme d'État.

superposée de la physiologie pure à la physiologie dite artistique de l'art de la parole et du chant.

Ceci dit, pour que l'élève comprenne bien toute l'importance de la responsabilité artistique qui lui incombera plus tard dans la pratique de l'art de la parole, nous lui conseillons très vivement de relire ces quelques passages de l'œuvre de SUTTER, où il trouvera la méthode qui guide l'auteur de nos grandes compositions dramatiques et lyriques : *De l'Esthétique générale et appliquée.*

CHAPITRE V

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE ET APPLIQUÉE

Empruntant les belles conceptions esthétiques de SUTTER, nous devons penser avec lui : « Les *règles* dans toutes les productions de l'esprit, de l'imagination et du génie, bien qu'elles soient la base de dispositions générales, laissent cependant toute liberté d'action aux hommes d'un esprit supérieur. Tout en possédant la connaissance de ces mêmes règles, ils les franchissent pourtant dans certaines circonstances, en raison de telles beautés exceptionnelles que le génie leur révèle [1]. »

Les lois d'ordre et d'agencement harmonieux, qui sont le fondement des beaux-arts, ont été dans tous les temps l'objet de recherches constantes; mais, pour s'élever jusqu'aux principes générateurs de l'ordre et de l'harmonie, partout il a fallu s'appuyer sur les sciences d'observation, seules capables d'expliquer les phénomènes et de donner une base certaine aux spéculations de l'esprit. Dès que la science fut créée, la philosophie, s'emparant des faits acquis par l'expérience et procédant par analogie, alla du connu à l'inconnu, remontant de l'effet à la cause pour en détruire tout le *système de règles* qui assure la marche de l'artiste dans les sentiers de l'idéal. C'est ainsi que l'antiquité trouva dans l'union du principe physique et du principe moral la véritable expression des beaux-arts.

Si l'artiste ignore les règles, s'il choisit sans méthode, il peut arriver qu'une heureuse inspiration lui fasse rencontrer la vérité; mais qu'on ne s'y trompe pas, ainsi que nous l'avons dit déjà, c'est un signe manifeste d'impuissance, au moins d'infériorité, de se laisser entraîner uniquement par les hasards qui naissent de l'imagination.

Chez les Grecs, la loi de l'unité, au moyen de laquelle ils coordonnaient les parties d'un tout, était expliquée dans les Académies et rendue aussi intelligible que familière aux artistes. Un goût exquis les conduisit à faire simple, afin d'atteindre à la noblesse et à la grandeur, et ils se conformèrent aux destinées de la philosophie en donnant à leurs dieux une beauté de formes idéales et une noblesse qui, dans l'expression des passions, laissait paraître une âme grande, maîtresse d'elle-même. « C'est dans l'art grec, dit Cicéron, que sont posés les règles, les résultats de la sagesse et du goût, les vrais types dont le génie doit s'alimenter. » En effet, un examen attentif prouve jusqu'à l'évidence que les règles avaient été formulées et généralement connues; c'est partout le même principe d'ordre et d'agencement dont aucun artiste ne s'écarte, peintre, sculpteur, architecte ou graveur. Nous n'avons pas de trace de la musique.

Philostrate nous apprend que les anciens étudiaient scrupuleusement la nature afin de connaître ce qui caractérise les mœurs ou les passions. Celles-ci étaient exprimées par les formes et les gestes propres à tel ou tel caractère : un caractère grave, sublime, était représenté par des lignes simples et grandes, rejetant les contrastes trop marqués et les petits détails; en un mot, il fallait que l'ordre fût soumis à la convenance. Ainsi, la force, la noblesse, la pudeur, la jeunesse, la vieillesse, l'enfance, avaient leurs lignes consacrées et conformes au type idéal de ces différents caractères. Le même auteur dit que les peintres et les sculpteurs étaient généralement lettrés. Dès leur tendre jeunesse, ils apprenaient à parler leur langue maternelle en appliquant à cette étude les principes de la dialectique et de la rhétorique; ils devaient être également versés dans les sciences mathématiques, la philosophie et la musique. Les Romains apprirent des Grecs la musique, et le premier qui écrivit sur cet art fut le célèbre architecte Vitruve. Une telle éducation les mettait naturellement à même de comprendre facilement les lois de l'art et d'en formuler les règles. Aujourd'hui, les études préartistiques et la culture préartistique sont à peu près totalement négligées, tout à fait à tort, et souvent l'instruction artistique est menée rapidement vers un but pratique et une application plus ou moins lucrative. On voit trop peut-être de génies précoces qui s'éclipsent vite.

Un peuple est d'autant plus avancé dans l'échelle sociale que le goût chez lui est plus développé. Or, il faut bien le proclamer tout haut, même chez les nations les plus favorisées par la nature, le goût n'est pas, comme quelques-uns le pensent, une fantaisie heureuse, le résultat d'un pur instinct. Nous ne naissons pas hommes de goût, et nous n'acquérons cette qualité si désirable que par une éducation bien dirigée et un travail patient. La fréquentation du beau est pour nous nécessaire, tout aussi bien, certes, que, dans un autre ordre d'idées, la connaissance du vrai, et c'est un devoir pour tous ceux qui nous gouvernent de nous mettre fréquemment à même de discerner le beau du laid, en plaçant sous nos yeux des ouvrages d'art d'une valeur reconnue, appelés à servir de point de départ à une suite de déductions, à devenir la source de profonds enseignements.

On conviendra certainement de tout cela un jour, dans le corps qui administre le haut enseignement des beaux-arts, où se succèdent des hommes éminents, avides de réformes utiles à l'art français.

L'éclectisme dans les arts implique le choix; mais il ne suffit pas de prendre et de réunir des objets divers sans ordre, sans harmonie; il faut trouver le lien qui constitue l'unité de tout; autrement, ce tout ne serait pas une création supérieure aux éléments dont il est composé. L'éclectisme, pris dans son vrai sens, conduit l'intelligence à la conception du beau idéal, et à la découverte des principes qui servent à les réaliser dans la pratique. « *Pourquoi les ouvrages de la nature sont-ils si parfaits?* écrit Buffon. *C'est que chaque ouvrage est un tout, et qu'elle travaille sur un plan éternel, dont elle ne s'écarte jamais.* »

« On a tort, dit Aristote, de prétendre que les sciences mathématiques ne disent rien sur le beau et le bon. Au contraire, elles en parlent mieux et plus clairement que toutes les autres sciences. Si elles n'emploient pas les mots, elles *montrent* très bien

1. SUTTER. *Esthétique générale*, Paris, MDCCCLXV.

l'idée et la chose; c'est pourquoi on ne peut pas dire qu'elles n'y entendent rien. Or, les formes essentielles du beau sont l'ordre, la symétrie, la détermination, qui sont précisément l'objet principal des mathématiques, et, puisque l'ordre et la détermination sont évidemment cause d'une foule de choses, les mathématiques, à quelques égards, peuvent désigner le beau comme une cause de ce genre. Un être ou un objet composé de parties diverses ne peut avoir de beauté qu'autant que ces parties sont disposées dans un certain ordre et qu'elles ont un centre, une dimension qui ne peuvent être arbitraires, puisque le beau consiste dans l'ordre et dans la proportion. »

En parlant de la tragédie, qui est une imitation d'êtres supérieurs au vulgaire, Aristote dit : « qu'il faut suivre ici l'exemple des peintres habiles qui, tout en laissant à chaque visage sa physionomie, et en gardant la ressemblance, embellissent leur modèle. La tragédie est l'imitation d'une action complète, et qui, de plus, a une certaine étendue; car, même sans étendue, une chose peut être complète, c'est-à-dire avoir un commencement, un milieu, une fin. Il faut que les parties du drame soient disposées de telle sorte qu'on ne puisse en déplacer, en retrancher une seule, sans que l'ensemble tout entier en soit changé ou bouleversé; car ce qui peut indifféremment figurer ou ne pas figurer dans l'œuvre sans y apporter aucun éclaircissement ne doit pas faire partie de l'ensemble. » Le Poussin dit exactement la même chose dans ses lettres, en parlant de la composition des tableaux, auxquels on ne saurait retrancher ni ajouter une seule partie sans en altérer l'ordre et l'harmonie.

« Les œuvres dramatiques, ajoute Aristote, doivent reproduire une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu, une fin; former un tout complet comme un être vivant, et cette imitation provoquera le plaisir qui lui est propre. Le poète ne doit pas prendre son modèle dans la réalité, parce que le beau est supérieur à la réalité. » Bien entendu, « ce *plan* n'est pas encore le style, mais il en est la base[1] ». « C'est faute de plan, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet, qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé et ne sait par où commencer à écrire[2]. »

Depuis la plus haute antiquité, la science du beau a préoccupé les écrivains. Xénophon dit, dans ses notes sur la conversation de Socrate avec le peintre Parrhasius et le sculpteur Cliton, que ces artistes se conformaient aux saines doctrines, en choisissant les belles formes de différents modèles pour en créer un tout conforme à un type idéal conçu par la raison. Cette façon d'interpréter la nature, attribuée au seul Zeuxis, était généralement observée par les peintres et les sculpteurs au temps de Phidias et d'Apelle, ce qui prouve leur connaissance certaine de toutes les règles de l'art.

Cicéron, Philostrate, Pasitèle que cite Pline, pour sa description des œuvres remarquables d'Athènes, sa ville natale, ont traité de l'esthétique. Pline en fait autant lorsqu'il mentionne des écrits d'Anaximène sur les arts et les artistes de son temps; Apollonius, Callistrate et d'autres auteurs anciens se sont préoccupés des règles de la science du beau et de l'esthétique spéculative, ainsi que de l'esthétique élémentaire et appliquée, et les ouvrages de philosophie des Grecs contiennent de nombreux documents sur cette science du beau. Xénophon, Platon dans sa Dialectique, Aristote, Plotin et saint Augustin en parlent avec assez de développement pour que leurs travaux puissent servir de base aux auteurs modernes. Diogène de Laerte nous apprend qu'Aristote a composé un traité du beau, dans lequel il donnait des formules, comme il l'avait fait pour la logique, la rhétorique, la métaphysique, la poétique.

Les qualités nécessaires pour traiter la science du beau, comme le dit Barthélemy Saint-Hilaire, « sont, à la fois, celles d'un philosophe et celles d'un artiste. Pour en découvrir les vrais principes, l'analyse doit être aussi pénétrante qu'exacte; et, comme c'est à la psychologie qu'on la doit demander, il faut être familiarisé avec les observations intérieures où la psychologie puise toutes ses lumières. C'est là que la philosophie découvrira les fondements de la science, et c'est sur cette seule base qu'elle pourra élever un édifice solide. Mais la réflexion attentive ne suffit pas, et si l'âme du philosophe ne sent pas vivement les puissantes impressions de la beauté, s'il n'est pas ému et enthousiasmé autant que l'artiste lui-même, il n'approfondira pas la science dans toutes ses parties. C'est là ce qui fait que les philosophes qui ont le mieux traité du beau sont ceux aussi qui l'ont le plus ardemment senti. »

Après saint Augustin, la science du beau reste ensevelie dans l'oubli. Il faut arriver au XVIIIe siècle pour trouver Hutcheson, le fondateur de l'école écossaise, qui, reprenant les travaux des anciens sur le beau, en forme un ouvrage intitulé : *Recherches sur nos idées de beauté et de vertu.*

Le père André, disciple de Descartes, écrit une théorie de la beauté.

Thomas Reed, dont certaines idées sont erronées, et qui a peu le sentiment de l'art, a écrit sur cette question au siècle dernier. Enfin, citons les excellents ouvrages de M. Charles Levesque[3], Adolphe Pictet, Töpffer et Victor Cherbuliez de Genève, Adolphe Garnier, Jouffrey, Keratry, Adolphe Franck, Barthélemy Saint-Hilaire, Victor Cousin, etc., etc.

Les ouvrages qui traitent du beau s'adressent à nos facultés les plus nobles, les plus élevées; ils affermissent la raison, ils provoquent les recherches et maintiennent l'intelligence dans un milieu sain où elle se développe et se fortifie. Ces travaux sont du plus haut intérêt pour l'artiste; il trouvera, dans ce genre d'études plein d'attraits pour l'esprit, un guide assuré pour la partie philosophique des beaux-arts. Le but du véritable artiste étant d'atteindre aux limites de la perfection dans l'expression de la pensée comme de la forme, rien ne doit lui être indifférent de ce qui peut lui en faciliter la réalisation. S'il s'habitue aux travaux de l'esprit, aux choses sérieuses, s'il donne à sa pensée une direction intellectuelle élevée, ces habitudes fécondes en résultats précieux se réfléchiront dans ses œuvres.

A une époque comme la nôtre, où on poursuit avant tout un but de lucre, il est indispensable de s'arrêter cependant quelque temps sur les connaissances générales qui servent à relier la théorie à la pratique. Ces connaissances sont le complément d'une solide instruction; elles prédisposent à tous les grands travaux et à la plus brillante carrière. L'artiste doit aimer surtout le beau pour lui-même. « L'art veut

1. Buffon, *loco cit.*
2. Buffon, *ibid.*

3. *La Science du Beau.*

l'homme tout entier, autrement, il refuse ses faveurs à qui lui marchande son dévouement. »

Or la science et l'art se donnent la main, et ne sont point dans un état d'antagonisme, comme on le prétend; seulement, les arts, comme les sciences, progressant lentement, il faut que l'expérience ait réuni un grand nombre de faits, avant que la philosophie s'en empare pour en déduire des lois générales. Aussi les initiateurs, nous semble-t-il, ont-ils de justes droits à notre reconnaissance; ils ne sont pas moins dignes d'admiration que leurs successeurs, qui ont la gloire de compléter leurs travaux.

Les œuvres supérieures contiennent l'unité métaphysique de principes, c'est-à-dire la beauté idéale, unie à la réalité vivante dans un même objet; mais il ne faut pas croire que le génie même puisse atteindre à ces hauteurs sans la connaissance des lois de l'art. Avec l'éducation de la main, de l'œil, de l'oreille, de la voix, vient le développement de la pensée, du sentiment, de la raison. Dès que l'on apprend à penser, le sentiment devient plus délicat, plus élevé, il entretient le feu sacré des nobles inspirations. « Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre. C'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme, et du goût; le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles[1]. »

Le sentiment individuel, qui fait l'originalité de l'artiste, est un don trop précieux pour qu'on le laisse se développer à l'aventure.

Il est certain aussi qu'il ne faut pas observer à travers les yeux d'autrui, mais d'après les siens propres; or, ce que l'on observe se révélant sous d'infinies variétés, si les principes de l'art sont méconnus, nos opinions s'entassent les unes sur les autres, de telle sorte que la vérité finit par nous échapper. La grande difficulté, pour ne pas dire la presque impossibilité où l'on est de rentrer dans le droit chemin, lorsqu'on a suivi longtemps une fausse voie, c'est l'immense effort et la rare volonté qu'il faut posséder pour recommencer les études en se plaçant à un point de vue différent de celui d'où l'on est parti. Tous les philosophes sont d'accord pour reconnaître que l'excellence dans les œuvres d'art et leur interprétation dépendent de certaines règles, de certains principes que les artistes ne peuvent impunément méconnaître. Leurs recherches se sont tournées avec sollicitude vers l'esthétique spéculative, et l'on peut affirmer que cette partie des lois de l'art sera bien constituée d'une manière définitive. Mais ce n'est là qu'une partie de la tâche à accomplir; il reste encore à trouver le côté pratique de ces mêmes lois, c'est-à-dire en vertu de quels principes on peut créer l'unité, la variété et l'harmonie esthétique qui sont les signes expressifs des beaux-arts. Car l'art est l'application d'un principe; ce n'est pas le principe lui-même; d'autre part, l'art est *effet*, il n'est pas *cause*.

Comme la nature renferme les lois de l'art, en effet et en cause, c'est elle qui enseigne le métier à qui sait la consulter. Les sciences d'observation font à leur tour connaître les mystères de l'harmonie, et c'est ainsi que, initié à la science, on peut découvrir les principes, se les assimiler et devenir créateur.

Dans l'instruction artistique, l'art qui nous occupe s'enseigne aujourd'hui par tradition; il faut suivre le maître jusqu'au moment où l'on est assez avancé pour marcher seul et conquérir une individualité s'il est possible.

Mais, lorsque les principes deviennent la base d'un enseignement, il n'est plus nécessaire de perdre un temps précieux. Celui qui est né poète, musicien, possède un sentiment inné qu'il traduit dans ses œuvres par des moyens particuliers qui font son originalité. « Le style est l'homme même[2] », et l'ensemble de ses ouvrages doit montrer une seule manière, tendant toujours vers la perfection et dirigée vers le même but. Or, si l'on pervertit, dès le début, le sentiment individuel par une mauvaise éducation, il faudra plus tard, pour être soi, oublier ce que l'on aura appris chez le maître et recommencer à nouveau.

Au premier abord, on pourrait craindre que, chaque auteur ou chaque interprète appliquant les mêmes règles à ses compositions ou interprétations, il n'en résultât un défaut de variété, d'originalité, de spontanéité. Mais en peinture les règles de la perspective non seulement pour les lignes, mais encore pour le clair-obscur et le coloris, ne sont-elles pas les mêmes pour tous, et chaque artiste ne les emploie-t-il pas suivant son sentiment individuel, en vue de l'effet qu'il veut produire? Tout auteur n'apprend-il pas les mêmes règles de la grammaire et de la rhétorique, de la prosodie ou de l'harmonie musicale, et chacun n'a-t-il pas une forme, un style qui lui est propre?

« Dans le monde des arts, on distingue deux catégories d'esprits : les penseurs et les hommes de sentiment.

« Les premiers, habitués à réfléchir, se perdent souvent dans leurs raisonnements, qui, pour être féconds, exigent le sentiment qui en fait faire une juste application; les seconds sentent mieux qu'ils ne réfléchissent; mais le travail de la pensée étant chez eux superficiel, leurs œuvres sont rarement complètes. Le grand artiste joint la réflexion au sentiment; c'est un être exceptionnellement doué, qui n'apparaît qu'à de rares intervalles, et dont la venue suffit à illustrer tout un siècle. »

On admet des règles dans chaque langue, ainsi qu'une poétique. L'art qui nous occupe a aussi sa grammaire, enseignant les lois d'harmonie des grandes lignes de la composition et de l'interprétation comme celles du clair-obscur, du coloris.

Ces règles, tout en étant fixes dans leur principe, s'étendent, dans le langage et en musique, à tous les genres, à tous les modes, se plient à tous les styles. C'est à la science de l'acoustique, à la physique du son et aux mathématiques qu'il faut s'adresser pour connaître la raison des choses et en tirer des lois générales et de détail. De leur application découle le style, qui fait l'originalité de l'auteur, style d'impression, ou de l'interprète, style d'expression, qui se confondent, bien entendu, avec d'infinies variations, quand les deux ne font qu'un, comme chez l'orateur.

1° De l'unité acoustique. — Un auteur ne doit pas être seulement un visuel, mais un acousticien, un auditif pourrait-on dire. Il semble qu'il doive, en composant, pouvoir se rendre compte de la durée, de la hauteur, de l'intensité, du timbre des sonorités dans leur valeur acoustique, aussi bien en poésie qu'en musique.

1. Buffon, *loco cit.*

2. Mot célèbre et chaque jour répété. Buffon nous en donne la vraie raison : c'est que les autres choses sont hors de l'homme et peuvent lui être enlevées. Les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être prises en œuvre par des mains plus habiles. »

Il est donc nécessaire que, pour traduire en une œuvre musicale ou poétique un sentiment, le sujet principal soit rendu dominant, en lui subordonnant les autres parties, conformément au degré de puissance des ondes sonores.

Dans la création des œuvres d'art, l'imagination doit s'appuyer sur des connaissances positives; tout doit y être soumis aux calculs, aux règles, aux mesures. Le sentiment et la raison, étant dans un juste équilibre et concourant au même but, se prêtent un mutuel appui; de cet harmonieux accord, naissent les chefs-d'œuvre.

2° De l'unité pour les oppositions dans la sonorité, correspondant aux oppositions du clair-obscur en peinture. — Cette unité tient à la disposition des sonorités éclatantes ou sombres, à leur graduation, à leur harmonie avec le mode de composition.

On doit opposer de sombres sonorités à des sonorités éclatantes, mais on doit relier le contraste par des demi-teintes. Le plus ou moins de ces demi-teintes détermine le mode ; il rend l'effet doux, violent ou gracieux. En musique, pour passer d'un ton dans un autre ton éloigné, on prépare le passage par un ou plusieurs accords communs aux tons employés, qui font paraître la transition toute naturelle. De même, les sonorités éclatantes, dans un mode opposé, doivent occuper la place prépondérante.

Si l'ensemble des sonorités sombres est égal à l'ensemble des sonorités éclatantes, l'effet sera monotone, il manquera de la variété prescrite par les exigences de l'art des contrastes. Il n'y aura plus d'unité, de direction dans le travail. Les scènes grandioses veulent une sonorité large, et les scènes de nature et d'ordre moins élevés, les scènes pittoresques, des sonorités de moindre envergure. Toutes les tonalités orientées en dehors du sens général de l'ensemble des sonorités forment les parties neutres de la composition.

Un éclat sonore placé dans un ensemble de sonorités éteintes détruit l'unité de ces sonorités sombrées. De même, un ensemble dense de ces sonorités sombrées dans un autre ensemble de sonorités éclatantes rompt l'unité de l'éclat de ces sonorités. Tout cela aboutit à la réalisation du phénomène de la radiation sonore, qui est analogue au rayonnement des parties éclairées en peinture, lequel agit sur les parties ombrées, comme un glacis lumineux qui les modifie plus ou moins.

Le phénomène de la radiation sonore donne le plus haut degré de puissance au modelé du style, si l'on peut ainsi dire, sans trop s'aventurer dans la traduction de la pensée, et cela aussi bien en composition poétique que musicale.

3° De l'unité dans la juxtaposition et la succession harmonieuse des sonorités correspondant au coloris en peinture. — Est-il possible de pousser plus loin la comparaison pour créer des exemples tangibles pour les sens?

L'harmonie musicale des ondes sonores ajoute aux oppositions dans la sonorité, correspondant au clair et à l'obscur de la peinture, un degré de puissance, de vitalité, qui fortifie l'expression artistique de la pensée. Mais avant d'en poser les règles d'une façon tout a fait générale, jusqu'à quel point peut-on examiner comment le son se décompose en ondes sonores rayonnantes, diversement colorées, bien entendu au figuré, et quelles sont les conséquences que l'on peut déduire de cette analyse pour le style en composition musicale, en poésie, etc.? Un accord en musique, par exemple, n'a pas de caractère en soi. Il ne prend de caractère et de qualité qu'autant qu'il est encadré harmonieusement par les accords voisins. C'est un tout indivisible.

De même en peinture, pour les tonalités vibrantes ou sourdes, elles n'ont de tendance à rendre un sentiment général de gaieté ou de tristesse que l'on désire exprimer, qu'autant que l'ensemble se prête à cette expression.

Il n'y a pas, en d'autres termes, en musique, de sonorités musicales à sons gais ou tristes, pas plus que de tonalités analogues en peinture.

N'y a-t-il pas cependant des sonorités puissantes ou délicates, comme il y a en peinture des tonalités puissantes ou précieuses?

Il faut donc choisir tout d'abord en musique la tonalité d'ensemble convenant le mieux à l'idéal recherché pour la pensée à rendre. De même, le peintre choisit *la tache* générale de son tableau, en rapport avec la nature du sujet qu'il traite, l'éveil d'un matin, la mélancolie d'un soir, etc.

Pour aider enfin à l'intelligence de ce que nous venons de dire, nous ajouterons qu'il existe en peinture des *couleurs complémentaires,* qui se font valoir, et il y a aussi en musique des sonorités *opposantes harmonieuses,* dont la juxtaposition et la succession donnent mieux le coloris recherché.

De même encore, la tonalité étant adoptée, il y a une *dominante,* qui doit se faire sentir aussi bien en musique qu'en peinture.

L'échelle sonore musicale, la gamme conventionnelle avec ses sept notes, dont la métrique acoustique est établie par la série des diapasons, en ce qui concerne tous les harmoniques des sons, est largement dépassée en physique vers le grave et l'aigu avec le tonomètre, bien au delà de la voix humaine et de la notation instrumentale.

Mais, si l'on s'en tient aux grandes colorations de la palette musicale, on peut jusqu'à un certain point comparer, en étudiant l'unité dans la juxtaposition et la succession harmonieuse des sonorités, les sept notes de la gamme au spectre solaire, la plus belle des images optiques avec ses sept couleurs, le rouge comme dominant (*sol naturel*), la moins réfrangible des couleurs à travers le prisme.

Il ne faudrait pas cependant pousser trop loin, de peur d'entrer dans la sphère des pures conceptions de l'imagination, la comparaison des couleurs fondamentales du spectre avec la notation musicale conventionnelle.

Un dernier exemple : dans l'accord parfait *do, mi, sol,* la dominante est le sol naturel, qui a une intensité énorme *dominante.*

Mais l'expression de la dominante tient tout entière dans la tonalité. Quand, au lieu de prendre l'accord à l'état fondamental, on établit cet accord sur la dominante, on obtient l'accord dit de quarte et de sixte, dont l'importance totale est si grande, qu'il détermine, par son intervention inopinée, une modulation expressive.

Parlons maintenant du style.

Dans le *Discours sur le style*[1], qui reste un des plus beaux morceaux de prose existant dans notre langue, regardé cependant par Villemain comme la confidence un peu apprêtée d'un grand artiste, nous lisons que le style n'est que l'ordre et le mouvement

1. Buffon, 1753.

dans les pensées; plus on leur donnera de substance par la méditation, plus il sera facile ensuite de les réaliser par l'expression ; certes, les idées seules forment le fond du style, l'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire et ne dépend que de la sensibilité des organes. Il suffit, dit l'auteur, d'avoir un peu d'oreille pour éviter les dissonances, et de l'avoir exercée, perfectionnée par la lecture des poètes et des orateurs pour que, mécaniquement, on soit porté à l'imitation de la cadence poétique et des tours oratoires.

Un défaut, par contre, est celui d'esprits cultivés, mais « stériles » ; ils ont des mots en abondance, point d'idées, ils travaillent donc sur les mots et s'imaginent avoir combiné des idées parce qu'ils ont arrangé des phrases. — Le style doit graver des pensées. — Le ton n'est que la convenance du style à la nature du sujet.

L'art de composer possède comme règles fondamentales pour les moyens d'expression, comme il a été dit plus haut : la *grammaire,* la *rhétorique,* la *prosodie,* l'*harmonie musicale.*

Ce sont les grandes lignes esthétiques, d'où dépendent l'ordre et l'harmonie de l'ensemble, les oppositions dans la sonorité correspondant, comme nous l'avons dit, pour prendre une comparaison plus matériellement démonstrative, au clair-obscur de la peinture, et l'association des sonorités ou le coloris visant graduellement le joli, le beau, le sublime.

Les combinaisons de ces éléments divers sont variées à l'infini ; elles doivent offrir l'impression de l'harmonie et de la beauté afin de plaire aux sens, à l'esprit, à l'âme.

Le sujet, pour être un, doit présenter une idée générale dominante, déterminée, et n'avoir rien d'étranger ni de superflu, soit dans le caractère moral, soit dans le caractère physique. Il en est de même du mode qui concourt, dans tous les cas, à une seule fin.

L'unité et la variété produisent la symétrie, l'ordre dans les rapports, qui subordonne les détails à l'ensemble (SUTTER).

SIXIÈME PARTIE

L'AUDITION DANS SES RAPPORTS AVEC L'ART VOCAL ET INSTRUMENTAL[1]

De même que la respiration dans l'art vocal, acte cérébral et voulu, mais non simplement bulbaire, n'est point l'acte physiologique respiratoire de la vie végétative, de même, l'audition envisagée au point de vue de ses rapports avec l'art vocal et instrumental implique une adaptation sensorielle très spéciale et plus ou moins modifiable par l'éducation et la culture physiologique.

Le degré de perfection du sens auditif permet cette adaptation ou ne la permet pas.

Nous avons vu précédemment l'importance capitale qu'il y a à rapprocher l'étude de la voix, probablement la première sensation sonore que l'homme ait perçue, de celle de l'audition. Nous ferons maintenant un exposé de l'audition dans ses rapports avec l'art vocal et instrumental, et nous serons encore ici inversement amenés à rapprocher dans ce chapitre l'étude de l'audition de celle de la voix, tant il est vrai que les excitations de l'ouïe, agissant directement sur les centres moteurs du langage tout en rayonnant du reste sur plusieurs sens, l'étude des deux fonctions doit être faite parallèlement. A toute sensation sonore correspond une excitation motrice réflexe du centre du langage. Les deux fonctions sont connexes, et les sensations déterminées se répercutent par l'association cérébrale des fibres des foyers sensitivo-sensoriels et moteurs dans tout l'organisme.

C'est la structure de l'appareil auditif périphérique qui domine dans la spécificité de la fonction de l'audition. L'appareil auditif est un intermédiaire sensible, subissant le contact des vibrations qui le touchent et le transmettant plus loin à l'organe complexe de perception centrale.

De cet éveil de la sensation sonore, nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il existe ; nous ignorons le comment.

L'appareil nerveux sensitif de l'oreille est en somme un *appareil de synthèse.*

C'est dire combien il y a encore à rechercher pour éclairer la physiologie appliquée de l'audition. Comme nous le disions en commençant pour la phonation envisagée en phonologie et en physiologie vocale, ce seront encore l'expérimentation physiologique, la clinique et l'anatomie pathologique, jointes ici surtout à l'étude du développement et de l'anatomie comparée de l'appareil de l'audition, qui seront les bases nécessaires de l'orientation de tous les travaux sur cette importante question de l'audition dans ses applications à la parole, à l'art vocal et instrumental.

En résumé, l'appareil nerveux sensitif de l'oreille, appareil de synthèse, se compose des organes de l'ouïe et des foyers centraux multiples de l'audition, encore incomplètement connus.

Il en résulte que l'excitation de l'oreille provoque d'infinies modalités dans la perception auditive, avec lesquelles on se familiarise d'une façon très spéciale lorsque l'on vit dans un milieu où la musique est la préoccupation de chacun, tant pour la composition que pour l'interprétation.

1° Mémoire auditive, amnésie musicale, amusie. — Nous avons déjà parlé précédemment de l'*amusie* qui, totale ou partielle, est la perte de la faculté musicale, et nous en avons donné avec les auteurs les diverses variétés très dissociées dans les manifestations des phénomènes de perturbation nerveuse.

Il semble exister un centre adapté de la parole, centre qui a été d'une part déterminé anatomo-pathologiquement par BROCA et CHARCOT, et physiologiquement par HORSLEY et BEEVOR sur le singe, etc., quoiqu'il surgisse actuellement sur cette importante question quelques doutes à propos des faits anatomo-pathologiques de M. MARIE, avec examens histologiques sur cette localisation cortico-cérébrale du centre de la parole au pied de la troisième circonvolution frontale gauche et sur la topographie pathologique du faisceau de l'aphasie. M. MARIE, élève de CHARCOT, a observé, en effet, des faits cliniques d'aphasie sans lésion anatomique de l'écorce cérébrale, ni du faisceau dit de l'aphasie. Ce qui démontre qu'il ne paraît pas aussi simple que nous

1. Pour la rédaction de cette partie de notre travail, nous avons emprunté aux remarquables travaux de physiologie de l'audition de GELLÉ, père.

l'avons cru au siècle dernier, de déterminer la systématisation anatomique de l'écorce cérébrale de l'homme en départements sensoriels, moteurs ou intellectuels, bien nettement établis.

Il paraît exister un centre cérébral de l'audition de la musique, de la mémoire du sentiment tonal et de l'instinct rythmique.

Mais sur la situation précise de ce centre de l'audition de la musique, nous n'avons que des probabilités d'intérêt bien moindre encore que les incertitudes existant sur celui de la parole. Il est logique de penser que ce centre se confond avec celui de l'audition. Nous n'avons cependant aucune preuve anatomique du fait. C'est uniquement la notion des multiples modalités dans la perception auditive musicale, suivant les divers sujets, qui nous en fait supposer l'existence. Toute modalité fonctionnelle d'une fonction fondamentale correspond inévitablement à une localisation anatomique déterminée. Et de même que la destruction de ce centre sensitivo-sensoriel spécial correspond à l'amusie, de même son incomplet développement existe chez les sujets n'ayant pas l'*oreille musicale*, ni susceptibles d'être facilement éduqués, suivant l'expression consacrée.

Baldwin observait un enfant donnant quelques notes avant aucune imitation verbale. Certaines personnes se souviennent des paroles en cherchant l'air, et *vice versa;* quelques autres se rappellent au jeu des doigts sur les instruments.

Brazier[1] a signalé des cas d'aphasie sans diminution des facultés musicales (cas de Wernicke). Inversement, Brazier encore cite des faits d'amusie sans aphasie[2].

Oppenheim cite le cas d'un sujet qui se rappelait une chanson familière entendue et n'en pouvait répéter les paroles.

Gellé[3] fait remarquer que certains musiciens reconnaissent un air qu'ils ne peuvent chanter.

Un malade pouvait lire verbalement la musique écrite et ne pouvait reconnaître celle qu'il entendait chanter, ni la chanter (Brazier et Starr.-*Phys. Review*. I, 1894, p. 92). Il est certaines personnes qui entendent intérieurement des sons musicaux mélodiques (chant intérieur), et on peut avoir l'impression intime d'un chant juste sans pouvoir le reproduire juste.

Baldwin dit que la faculté plus développée à adapter l'attention à un ton particulier permet la reconnaissance des notes, et Féré[4] a mesuré la dynamogénie par l'action des sons, aussi bien que pour les couleurs, les odeurs.

La musique et la rythmique musicale en poème, en prose, même les mouvements rythmiques dans les attitudes plastiques, provoquent une radiation sensorielle profondément pénétrante. Ribot[5] dit que la musique est le plus émotionnel de tous les arts. Il dit encore que, tandis que certains arts éveillent d'abord des idées, la musique agit inversement.

L'art musical crée chez chacun une mentalité spéciale dans l'instant, laquelle se traduit différemment chez tous par une sensation assez imprécise et infiniment variée de trouble ou de quiétude, additionnée de toutes les impressions pénibles ou agréables, d'où la musicothérapie tentée chez les aliénés, sous des formes variables, suivant la caractéristique clinique des délires vésaniques.

Par opposition à tout ce qui vient d'être dit, il y a encore l'*absence absolue de toute impression musicale*. Nous citerons le fait d'un enfant sourd-muet, qui avait des père et mère absolument dénués de tout sentiment musical.

Gradenigo parle d'un individu qui, sourd pour les sons du diapason, entendait les mêmes notes données par la flûte ou la trompette. Et il faut se rappeler, pour bien apprécier le fait, que Gellé, d'autre part, a démontré sur des phonogrammes lus sur des rouleaux de cire et examinés de champ et de profil, combien le son simple du diapason diffère des timbres complexes de la trompette et du son de la flûte.

Le graphique des périodes de vibration des notes de musique instrumentale indique leur multiplication dans les tonalités aiguës et leurs variétés suivant l'instrument et son timbre; violon, piano, flûte, piston, hautbois ont des vibrations caractéristiques. Il faut remarquer combien ces périodes de vibrations instrumentales ressemblent à celles des sons des voyelles et surtout celles de la flûte à E et I; celles du piston à O, U, celles du hautbois à A, chanté et parlé surtout.

Comme Gellé, nous avons souvent observé des élèves du Conservatoire ou des professionnels qui, à la suite d'otite grippale, ont perdu durant quelque temps, parfois plus d'une année, la notion précise des tonalités, des accords, etc.

Il y a aussi la *surdité tonale partielle*. On sait que l'acuité auditive pour la tonalité précise et la perception minutieuse de plusieurs harmoniques des sons peut être intacte d'un côté et en partie ou totalement altérée de l'autre. C'est exactement comme pour la vision. On ne voit pas toujours de même façon, à droite et à gauche, *même à l'état dit normal*. Il n'y a pas toujours, dans ces cas, maladie de l'oreille, mais *maladie de l'ouïe*, si l'on peut ainsi dire. Et cette maladie de l'audition, comme l'on dit : maladie de la voix, comparée au mot : maladie du larynx, n'implique pas par cela même et toujours inévitablement une lésion organique, mais plutôt un *trouble fonctionnel*, répondant parfois à une conformation spéciale de l'organe central ou périphérique de l'audition.

Ces faits ont un grand intérêt comme conséquence lorsqu'ils sont observés sur des écrivains, des compositeurs ou des interprètes, artistes lyriques ou dramatiques. Il semble que l'on puisse dire que le style de composition ou d'interprétation n'est pas uniquement le reflet du caractère de l'auteur, mais plutôt l'image de son état d'âme d'autant plus finement nuancée que la perfection tactile de ses sens et des fonctions de l'audition, de la phonation, lui permet plus de netteté d'expression de la pensée.

Le tonomètre ou série de diapasons de Rodolph Kœnig et Rousselot, avec ou sans les résonateurs qui aident à fixer la notion d'orientation et d'intensité de durée auditive, révèle très nettement, par une analyse acoumétrique minutieuse, les lacunes dans la perfection des sons fondamentaux et plusieurs de leurs harmoniques : il n'y a plus que quelques tons perçus (Moos, Helmholtz), ou bien le sujet ne perçoit pas les tonalités aiguës (Habermann[6], Bezold[7], Bonna-

1. Brazier, *Rev. philos.* oct. 1892, p. 337.
2. Carpentier, Brazier, Wallaschek, cité par Baldwin.
3. Gellé, *L'Audition et ses organes*, Paris, Alcan, 1899.
4. Féré, *Sensation et mouvement*, Paris, F. Alcan.
5. Ribot, *Physiologie des sentiments*, Paris, F. Alcan et (Beauquier) cité par Ribot.
6. *Arch. f. Ohren*, XXX, p. 1.
7. *Zeitschr. f. Ohren*, XXIV, p. 267.

FONT, MOOS, et STECA BRUGGE[1], HELMHOLTZ[2], SCHWARTZE[3], BRUNNER[4], BURNETT[5], TOYNBEE.)

Parfois le sujet n'entend pas les sons graves (MOOS[6], KNAPP[7], GELLÉ, etc.) Parfois enfin, il n'entend pas les sons moyens (WOLLASTON[8], KNAPP[9], JACOBSON[10]), ou des sons isolés ou en petit nombre (MAGNUS[11], ROSENTHAL[12], WOLF[13], POLITZER[14], GRADENIGO[15], GOTTSTEIN[16], BURCKART-MERIAN, URBANTSCHITSCH[17], HARTMANN[18], etc. ROUSSELOT, GLOVER et CHAPUIS).

La surdité tonale partielle pour les sons aigus paraît due à un trouble des fonctions de la cochlée et à une lésion plus ou moins étendue du limaçon (HABERMANN, BEZOLD, MOOSS, STEINBRUGGE). Mais il semble aussi que la surdité tonale partielle puisse être attribuée à des lésions intracrâniennes et cérébrales, (KNOBLAU[19], ZWAARDAMAKER).

MUNCH[20] spécifie avec plus de précision en médecine expérimentale. L'ablation de la partie postérieure du lobe temporal produit la perte de la sensation des sons graves; celle de la partie antérieure de ce lobe, celle des sons aigus.

BAGUISKI[21], CORRADI[22] ont vu disparaître les sons aigus en détruisant le limaçon. STEPHANOW[23] dit n'avoir pas réussi à contrôler l'expérience.

Comme il faut, en médecine expérimentale, se placer pour recueillir des faits exacts dans les conditions mêmes de la nature, autant qu'il est possible, il y a lieu de se demander si ces expérimentateurs ont bien limité la lésion au limaçon. Ont-ils tenu compte d'une lésion possible de l'appareil de conduction? Se sont-ils souvenus, au moment de l'expérience, de l'action de surtension et des pressions centripètes de GELLÉ, rendant la conduction des sons élevés plus facile?

BURCKART-MERIAN et BURNETT[24] ont démontré que l'épreuve des pressions centripètes au delà d'une certaine limite supprimant le fonctionnement des osselets et de la fenêtre ronde, les tons élevés cessent plus vite d'être conduits que les graves. Et, d'autre part, CORRADI[25] a constaté le contraire.

2° Paresthésies auditives. Audition colorée et généralisation des effets des sensations auditives. — Le fait de la mémoire ou de l'amnésie musicale du rythme, de la tonalité des accords, etc., une fois établi, il est une autre série de faits qui démontre, comme nous le disions plus haut, combien est profondément pénétrante la radiation sensorielle que provoque, chez certains sujets surtout, la musique par des sensations qui se généralisent.

L'ouïe est un peu une sensation tactile, si l'on s'en rapporte à l'anatomie comparée. Il n'est donc pas étonnant que la perception d'une sonorité, comme toute sensation tactile, puisse arriver à déterminer des phénomènes réflexes d'ordres généraux, entre autres des paresthésies auditives curieuses et variées, d'autant que les observations sont plus heureuses.

Parmi celles-ci, nous signalerons les esthésies remarquées par URBANTSCHITSCH[26] chez certains névropathes, qui perçoivent les impressions sonores se localisant à l'occiput, à la gorge, à l'estomac!

A la généralisation des effets des sensations auditives correspondent très souvent la rougeur ou la pâleur de la face, le frisson, la miction et les troubles vaso-moteurs, tels que la salivation, les sueurs, enfin les palpitations, même la syncope, la gêne respiratoire et l'angoisse, des troubles de l'équilibre, et, au point de vue affectif, des émotions de plaisir et de chagrin, de bonheur et de douleur, de sympathie et d'antipathie, etc., particulièrement prononcés, suivant qu'il s'agit d'un sujet nerveux ou prédisposé.

Ces phénomènes de généralisation des effets des sensations auditives, qui se manifestent aussi surtout dans l'isolement mental sous forme de réflexes d'adaptation ou d'orientation auditive pour la défense auriculaire ou l'attention captivante des sonorités, peuvent, après la perception de la sensation auditive, se continuer ou se perpétuer par des hallucinations, des souvenirs, une audition intérieure aboutissant à des créations harmoniques et à un langage intérieur, des pensées, des idées réalisant la conception musicale, le rythme, la tonalité, etc., dans la composition. Le plus ou moins d'aptitude pour le sujet à réaliser cet état de mentalité constitue l'éducabilité au travail de composition ou d'interprétation. Il se produit alors des excitations motrices d'adaptation à la reproduction du son et à l'extériorisation du langage musical. La perte de cette faculté correspond à une amnésie et une variété d'aphasie motrice graphique.

Le phénomène de l'*audition colorée* tranche assez sur le reste pour que nous en parlions un peu particulièrement.

La sensibilité exquise et surexcitée fait comprendre la radiation des impressions et des expressions nerveuses au niveau des foyers sensoriels voisins de ceux de l'audition, et la diversité des zones touchées par une seule perception de sonorité chez un nerveux.

C'est dans cette situation d'hyperesthésies sensorielles qu'une impression visuelle, par exemple, ou une autre impression, peut accompagner une sensation sonore. Telle est l'audition colorée.

Au cours de conférences faites à la Sorbonne par SOURY, cet auteur, comme BLEULER, LECHMANN, parlait des phobismes et des photismes[27]. Les sons éclatants comme les sons aigus, les voyelles, certains cuivres ou le hautbois, donnent lieu à des sensations visuelles sombres, et il faut se méfier d'aborder des rapprochements ou des comparaisons trop hasardeuses et hardies, pour ne point risquer de tomber dans la fantaisie pure.

1. *Zeitschr. f. Ohren,* X, p. 1.
2. *Heidelb. nat. med. Verhandl,* 6 déc. 1861. Voir MOOS, *Klinik. f. Ohren,* p. 365.
3. *Arch. f. Ohren,* I p. 136.
4. *Zeitschr. f. Ohren.* III, p. 174.
5. In POLITZER, 2e édit., p. 481.
6. *Virchow's Arch.,* 1864, XXXI, p. 125.
7. *Arch. f. Aug. u. Ohren,* 1871, II, p. 276 à 317.
8. (WOLLASTON), *Phil. Transact.,* 1820, p. 306.
9. ITARD, *Traité mal. oreilles,* 1821, II, p. 48.
10. *Arch. f. Ohren,* XXI, p. 300.
11. *Arch. f. Ohren,* 1867, II, p. 268.
12. *Horns. Arch.,* 1859, I, p. 8.
13. *Arch. f. Ohren,* IV, p. 125. et *Zeitschr. f. Ohren,* XX, p. 203.
14. POLITZER, 2e édition.
15. *Arch. f. Ohren,* XXVII, p. 105.
16. In (POLITZE), 2e édition.
17. *Exercices acoustiques,* trad. Egger, p. 56.
18. *Arch. f. Ohren,* p. 56.
19. *Dissert. mang.,* Leipzig, 1808, *Deutsch. Arch. f. Klin. med.,* XLIII, p. 331. *Arch. f. Psychol.* et URBANTSCHITSCH.
Exercices acoustiques, trad. Egger, p. 84.
20. *Ac. f. Wissensch,* Berlin, 1881, mai-juin 1883, février 1886, et URBANTSCHITSCH, trad.
21. *Virchow's Arch.,* XCIV.
22. *Arch. f. Ohren,* XXVII, p. 1.
23. *Arch. f. Ohren,* XXX, Op. 1.
24. *Arch. f. Aug. u. Ohren,* II, Abth. 2, p. 64.
25. *Arch. f. Ohren,* III, p. 108.
26. PFHIGGER, *Arch. f. Phys.,* 1888, XIII, p. 10 et XXIV.
27. Voir aussi SUAREZ: *De l'Audition colorée,* Paris, 1890, RAYMOND. *Gaz. pop.* 1889, 74 S. V. Macc. thèse, Paris, 1860, GOUBET, *Audit. col.* Internat. Congress. London, 1892, p. 10) URBANSTCHITSCH (*Bull. Med.,* 1889, n° 30; W. S. COLMAN, *The Lancet* (1 janv. 1898).

Les divers sujets prétendent voir les couleurs les plus variables, mais surtout le blanc et le noir, qui du reste ne sont point des couleurs, le gris, qui est neutre et traduit une sensation visuelle bien imprécise, le rouge, le jaune, l'orangé, le bleu, le violet, rarement le vert.

Il faut dire que, bien souvent, il s'agit surtout d'une intervention de la volonté pour arriver à cette sorte de perversion sensorielle ou transformation de l'impression sonore en impression visuelle. Et ces phénomènes très particuliers, les photismes et la chromesthésie plutôt, lorsqu'ils sont très nettement accusés, sont souvent héréditaires.

Pour notre part, les observations les plus pittoresques d'audition colorée qu'il nous a été donné d'observer sont celles que l'un de nous a recueillies, étant interne à l'hospice de Bicêtre.

3° Champ auditif. — Le centre auditif une fois étudié, du moins d'après ce que l'on en sait à l'heure actuelle, les paresthésies auditives une fois envisagées, nous aborderons l'importante question du *champ auditif*.

Le champ auditif se définit par la détermination de l'étendue et de la sensibilité auditive. Toutefois, il faut se hâter de dire que cette détermination n'a rien d'absolu : elle est relative à l'appareil qui sert de mesure et à la manière dont les diapasons utilisés pour la déterminer sont ébranlés.

Il faut tenir compte, en effet, quand il s'agit d'un son perceptible, non seulement du nombre de vibrations qui le caractérise, mais aussi de l'intensité : un son perceptible peut n'être pas perçu uniquement parce qu'il est trop intense.

Le champ auditif est limité pour l'*étendue* par les notes non perçues au maximum d'intensité, pour la *sensibilité* par le degré d'intensité nécessaire à la perception.

Comme, pour une même note, l'intensité correspond à l'amplitude de la vibration, rien n'est plus simple (même jusqu'à *sol* — 12,228 v. s.) que d'en obtenir une mesure absolue et indiscutable[1]. On colle une petite plume de papier sur l'une des branches du diapason et, au moment où le malade cesse d'entendre, on inscrit les vibrations sur un cylindre mû à grande vitesse : *l'intensité est égale au carré de l'amplitude des vibrations*. Il y a bien une petite correction à faire dans l'inscription à l'aide d'appareil mécanique non électrique, si l'on tient à la rigueur mathématique; la note a été un peu abaissée par le poids de la plume et le frottement de celle-ci sur le cylindre; mais l'erreur est facile à déterminer d'avance.

On peut aussi juger d'une oreille malade par comparaison avec une oreille ordinaire. Une oreille dite saine, d'une valeur moyenne, entend un diapason donné accentué ou non par un résonateur à une distance donnée et pendant un temps donné. Cette constatation une fois faite, il ne reste plus, pour avoir une valeur approximative de la valeur d'une oreille malade, qu'à rechercher à quelle distance elle entend le diapason, ou pendant combien de temps elle en perçoit le son. La distance est appréciée directement dans l'examen acoustique, en supposant que les diapasons soient toujours ébranlés d'une façon égale, supposition du reste erronée, puisque interviennent et la force difficilement toujours égale du coup d'archet ou du marteau sur le diapason et l'influence de la température sur le diapason, etc. Il ne faut point, du reste, exagérer ces défauts, susceptibles d'être corrigés par la main et l'oreille d'un observateur exercé.

On pourrait songer à un ébranlement mécanique du diapason, mais alors il faudrait encore corriger en étouffant les harmoniques qui ne manqueraient pas de se produire. Un moyen commode et sûr, c'est de déterminer l'intensité, non par la distance d'audition, mais par le temps durant lequel le son continue à être perçu par une oreille saine et toujours la même, prise comme point de repère, après qu'il a cessé de l'être par l'oreille malade.

L'orientation visuelle faciale converge ses rayons en avant pour atteindre le maximum de la portée visuelle; l'orientation auditive latérale diverge, au contraire, ses rayons pour atteindre le maximum de la portée auditive.

L'orientation résulte de sensations nées de l'adaptation fonctionnelle des canaux semi-circulaires du labyrinthe dans l'audition, adaptation répondant au *sens de l'espace*. L'orientation est subjective à l'état de conscience fondamentale. Elle devient objective, s'éveillant dans une direction indiquée par la sonorité, dès qu'un son est produit.

Une fois l'*orientation* établie dans le champ auditif pour chaque oreille séparément, toujours avec sensations bilatérales et audition unique par une véritable accommodation auditive des sensations visuelles, tactiles, de sensibilité générale, articulaires, etc., comment établir la notion du champ auditif et l'examen acoumétrique systématique de l'audition?

Kœnig et Rousselot se sont basés sur la collection de diapasons constituant le tonomètre embrassant toute la série des sons simples perceptibles pour notre oreille, depuis 32 v. s. jusqu'à environ 30.000 à 35.000.

Voulant éviter la trop grande préoccupation scientifique et connaissant la composition des sons dissociés du langage, Kœnig s'en est remis à la seule parole pour l'examen acoustique. Il a construit des diapasons rendant le son propre des voyelles :

Il s'agit de savoir comment une oreille malade se comporte vis-à-vis de la masse sonore qui constitue une voyelle.

OU — 448 vibrations simples, O — 896, A — 1.792, E — 3.584.

I — 7.168.

O caractéristique — 900 v. s.

A — — 1.800 v. s., généralement la mieux entendue de toutes les voyelles, celle qui paraît le moins dépendre de l'audition d'une caractéristique fixe.

E caractéristique — 3.600 v. s.

I — — 7.200 v. s.

EU — — 3.500 v. s. et 1.400.

U — — 5.000 v. s. et 800 ou 900.

Quant aux consonnes sonores et sourdes et à leurs notes caractéristiques, elles nous sont moins connues dans leur composition acoustique que les voyelles.

Dans les vibrantes R, L, l'R suppose une note grave, entre environ 60 et 128 v. s., qui se trouve en effet avec l'audition correcte, et peut manquer quand la consonne n'a pas été perçue; L correspond à 300, 3.000 et 6.000 v. s. environ.

Dans les spirantes : F, V, S, Z, CH, J, F, on trouve environ les notes 1.706, 3.200, 6.400 vibrations simples.

Pour l'auditeur, le son du V est plus souvent lié à celui de l'F; le V est difficilement sensible; ses lacunes sont graves pour 170 v. s. et 512 v. s.; moins profondes pour 1.024 v. s.

1. Rousselot, *Phonétique et surdité*, Paris, 1903.

Pour S, ce sont les sons composants donnés environ par 320, 512, 1.024, 2.048, 4.608, 8.192 et 10.240; 640, 4.608 et 8.192.

Pour le Z, il faut attribuer à l'insuffisance de la note fondamentale la confusion constante de Z avec B ou avec T, et à l'insuffisance de notes graves en général, l'impossibilité de le percevoir.

Pour CH, les notes composantes sont : 160, 853, 1.024, 1.706, 4.608 et 1.066; 3 413, 4.608, 5.688; 10.240. Ces deux dernières ne sont pas nécessaires.

Le J est entendu M ou pas du tout.

Dans les occlusives : P, B, T, D, K, G, correspondent : P, aux notes 648, 1.296 et 3.592 v. s. et 640; le B est souvent confondu au P; T, répondrait à 711 et 1.024 v. s. en *fa dièse*[4] ou *fa dièse*[5] (1.422 — 2.844 v. s.). D a été confondu avec T; peut-être égale-t-il 4.266 et 8.552 comme fondamentale; K égalerait 1.536, 2.000, 5.120, 6.144, 9.216 v. s. et *ré*[4] *ou ré*[5] — 1.152, 2.304 v. s.; G correspondrait à 960, 4.800 et 9.500.

Dans les nasales, M, N, répondent à 2.180 v. s. pour M et à 2.176 pour N.

Chacune des consonnes étudiée est généralement prononcée avec A, rarement avec une autre voyelle. Le fait à retenir, c'est que la voyelle associée à une consonne diffère de la voyelle isolée.

Les phénomènes ont été observés sur des oreilles à champs auditifs variés, mais à des distances fixes de la source sonore. Ils se reproduiraient avec chaque oreille, si on faisait varier la distance.

L'intensité étant inversement proportionnelle au carré de la distance de la source sonore, on sent l'intensité d'un son grandir rapidement à mesure que l'on se rapproche.

Aussi, faut-il s'attendre à voir les sons complexes se désagréger par l'éloignement, surtout pour une oreille malade.

D'autre part, ce serait une erreur de croire que l'accroissement d'intensité se fait d'une façon continue avec la diminution de la distance ; il faut encore tenir compte de la longueur de l'onde.

Il faut que l'oreille soit *au foyer*, au niveau même de la condensation sonore, fait très sensible pour les sons simples. Une oreille dont la sensibilité est très réduite, et qui est privée en grande partie de la faculté d'accommodation, est impressionnée par ces légers changements.

Ces examens acoustiques montrent aussi la prédominance d'un harmonique aigu qui s'efface ou qui s'accentue régulièrement à mesure que la distance diminue; la prédominance d'un harmonique grave qui s'atténue à mesure que l'éloignement diminue; enfin la contradiction possible entre l'impression auditive et la distance.

Cette masse sonore constituant la voyelle a une caractéristique d'intensité dominante, donnant, encadrée d'harmoniques qui la précèdent et suivent, cette caractéristique : le timbre de la voyelle.

Si donc l'oreille entend la caractéristique, même seule, la voyelle est perçue.

Si l'oreille perçoit l'un des harmoniques, autre que la caractéristique, avec une intensité dominante, le timbre de la voyelle est changé en un timbre plus aigu ou plus grave, suivant le rang de l'harmonique entendu par rapport à la caractéristique.

Si l'oreille entend deux harmoniques voisins des caractéristiques des voyelles mixtes, c'est par l'une de celles-ci que le son est interprété.

Si enfin la sensibilité de l'oreille pour la caractéristique est exagérée, la voyelle ne sera pas comprise, mais elle pourra devenir perceptible par la diminution de l'intensité, que l'on obtiendra soit en baissant le ton, soit en s'éloignant.

Si aucune caractéristique n'est entendue, la voyelle n'est pour le malade qu'un bruit confus.

On peut établir aussi des tableaux des restes auditifs des sourds comparés avec ceux de la perception des voyelles émises en leur présence.

En résumé : *ces examens acoustiques révèlent chez les sourds partiels des lacunes affectant une ou plusieurs régions isolées, ou une diminution de l'ouïe régulière et progressive, soit totale, soit partielle, dans le sens des notes aiguës ou dans celui des notes graves.*

Dans le premier cas : c'est l'oreille interne qui est en cause, quand il y a lacunes acoustiques.

Dans le second cas : il s'agit d'une affection de l'oreille moyenne, qui prive de sa mobilité l'appareil transmetteur et gêne l'accommodation auditive.

Voilà pour le siège du mal. La gravité est indiquée par la distinction des faisceaux nerveux simplement endormis des faisceaux complètement morts.

Pour le traitement, il sera général et local. Général, lors de maladie infectieuse, et local, à l'aide d'exercices acoustiques par le moyen de diapasons correspondant graduellement et méthodiquement, avec ou sans résonateurs, aux notes insuffisamment perçues, excitant les muscles, le nerf auditif.

On voit, par ce qui vient d'être dit, l'intérêt qu'il y a, ne serait-ce que pour se rendre compte de la valeur réelle d'une oreille malade, à connaître les données de la phonétique sur les compositions des voyelles et des consonnes.

Phonétique et examen acoustique de l'audition vont donc ensemble et se rendent un mutuel service. Mais, dans l'étude du champ auditif, il est une série de faits que les physiologistes ont cherché et cherchent encore à préciser. Et ces faits se rattachent à ce qui vient d'être dit.

A. Degré d'intensité nécessaire du son pour la perception auditive.

On sait qu'il faut qu'un son dure 0 seconde 16 à 0 s. 14 pour qu'on en ait conscience. Au-dessous de cette durée, le son n'est point perçu. Au-dessus de cette durée ou lors d'une trop vive intensité, d'une hauteur excessive du son pour certains timbres, il y a souvent sensation douloureuse et imprécise, surtout dans les cas de surdité pour l'une ou les deux oreilles. Il se produit une sorte d'inhibition sensorielle. Cependant, ce sont les excitations un peu excessives du sens de l'ouïe qui permettent de rendre à celui-ci, durant un moment, la notion de l'audition dans la rééducation.

La sensation douloureuse dans une surdité unilatérale cause des erreurs dans l'orientation, qui se latéralise du côté hyperesthésié. Cette sensibilité exquise et pénible est due aux rapports des noyaux centraux du nerf acoustique et du nerf trijumeau de sensibilité générale (5e paire). Il faut songer à ces rapports en présence de certains faits thérapeutiques ou de sémiotique. L'hyperesthésie peut rendre l'audition intolérable, impossible.

Féré, Wundt ont bien étudié les différentes réactions d'après les propriétés spéciales du son. La mémoire, l'éducation et l'habitude prêtent des modifications favorables ou très particulières à l'audition. On développe par l'exercice la finesse de l'audition.

On s'accoutume, d'autre part, aux bruits de la ville, d'un train en marche, etc.

L'attention joue un rôle considérable, surtout dans l'audition à l'école, où il y a souvent 27 à 35 p. 100 de jeunes débutants dans la surdité, que l'on pourrait aisément guérir à cet âge, si on se donnait la peine d'organiser les moyens de les découvrir.

L'attention crée une adaptation sensitivo-sensorielle et motrice intensive de l'audition, qui dure pendant un temps voulu.

Nous avons parlé, à propos du style de composition en poésie, en musique, etc., des auditifs et des visuels. Charcot, Baillet, Ribot, cités par Gellé, ont, en effet, montré que certaines personnes sont auditives, d'autres visuelles, d'autres même sont motrices, suivant la prédominance dans l'ordre des courants nerveux. La mémoire et l'impression des sons sont très développées chez les premières. C'est aussi ce qui explique les aptitudes musicales pour le chant et les études de musique instrumentale, même la plastique rythmique de la danse.

Il faut un ensemble total d'excitations pour que la conscience de la sensation auditive ait lieu, et cela d'autant plus que l'ouïe est moins bonne.

Un son continu par son insistance vibratoire et sa simplicité est plus pénétrant. Certaines personnes atteintes de troubles plus ou moins accentués de l'audition ne comprennent que très difficilement le langage articulé et croient entendre encore plus ou moins bien la musique, art pouvant figurer des formes vagues et imprécises de la pensée, et qui se perçoit avec moins d'attention que la parole et le mot.

De tout ce qui a été appris, chez le sourd, ce sont les sonorités accoutumées, par exemple, les voix familiales, etc., qui persistent le plus longtemps. Le sourd est assez vite incapable d'entendre les langues étrangères qu'il a apprises.

B. L'onde nerveuse acoustique (Richet-Gellé).

L'oscillation, l'ondulation nerveuse, qui se produit immédiatement après l'excitation acoustique et la perception instantanée ou à peu près, a subi d'abord une brusque ascension, puis, par le retour des excitations, les oscillations sont synchrones (phase d'addition). A cette phase d'addition succède une phase dite réfractaire par Richet, ou d'incapacité fonctionnelle.

La phase réfractaire est tout à fait normale. Le retour à l'équilibre est la troisième phase oscillatoire.

La phase ascensionnelle est de 1/100 de seconde. La phase réfractaire longue est de 1/10 de seconde (Richet). Elle indique que le cerveau ne peut être excité à nouveau durant environ ce temps : 1/10 de seconde.

Chez certains sourds, la phase d'inexcitabilité est plus prolongée et les sons sont moins perçus.

C. Conditions de la sensation auditive.

Savart a réalisé dans ses expériences la formation du son continu périodique et l'audition tonale.

La sensation est continue au-dessus de 16 chocs par seconde; ce qui veut dire que, avec un intervalle de moins de 1/16 de seconde, toutes les sensations se confondent en une sensation continue à période continue ou son musical.

En étudiant ce phénomène, Donders et Wundt ont tabli des mensurations très précises. La fusion des excitations a lieu, si elles sont écartées de moins de 1/10 de seconde; et avec plus d'écart dans leur succession, elles sont distinctes (Wundt-Tasser, Mach, cités par Gellé).

Si à la sensation viennent s'ajouter des renforcements, l'intensité varie; mais alors, le ton, le timbre du son changent. Tout cela peut s'inscrire sur les graphiques. C'est, en effet, la lecture attentive et méthodique des phonogrammes recueillis de diverses manières, qui permettra de concevoir de mieux en mieux les conditions précises de la perception sonore, soit lors des excitations sonores répétées, soit lors de production des sons discontinus qui forment le langage articulé.

Et dans ces lectures, il faut utilement procéder du simple au compliqué. La lecture des voyelles est particulièrement édifiante, et assez nette pour encourager l'observateur dans cette tâche délicate et de patience.

A l'aide du microphonographe[1], Gellé a étudié l'audition des sons successifs chez les sourds et tenté la rééducation de l'ouïe chez ces malades. Il a conclu que plus la surdité est intense, plus l'intervalle entre chaque excitation a besoin d'être agrandi pour que la perception auditive ait lieu; plus les sons successifs sont précipités, plus la perception est confuse en proportion des troubles auditifs existants.

Il faut donc bien tenir compte et établir l'intervalle nécessaire entre deux excitations, pour étudier les conditions de l'audition.

Il faut, en somme, parler lentement et avec monotonie à un sourd pour être plus ou moins entendu. Les sons rythmés, attendus, connus, périodiques, sont mieux entendus que les irréguliers, méconnus, nouveaux et les mots de langue étrangère.

D. Éveil des centres auditifs chez les sourds atteints de sclérose et les sourds-muets par l'action des excitations reproduites et répétées méthodiquement.

Pitres Franck et ensuite Richet ont démontré l'influence des excitations répétées sur l'hyperexcitabilité cérébrale. Féré, dans ses études sur la dynamogénie sensorielle, a aussi orienté ses études de physiologie.

Gellé, à l'aide du microphonographe, a noté 4, 5 et 10 minutes d'attente parfois chez les sourds scléreux dans la perception auditive.

Les sourds-muets très jeunes perçoivent assez vite la sensation acoustique.

Rousselot rééduque des sourds-muets, en utilisant la métrique acoustique du tonomètre avec ou sans l'aide de résonateurs.

Ce procédé permet, aussi bien chez les sourds-muets que chez les autres sourds, de mieux s'y retrouver dans la suite du traitement, au milieu des intervalles des sons successifs, et de reprendre avec méthode la suite des sons simples perçus lorsqu'une lacune auditive se produit dans la perception des sons.

Il faut espérer qu'un jour ces traitements par la rééducation acoustique, ainsi que par les études graphiques de la voix, apporteront aux sourds les moindres améliorations dans leur infirmité, que n'ont pu modifier les auristes.

1. Le microphonographe est constitué par l'addition d'un microphone au phonographe. Ce microphone spécial, œuvre de MM. Dussaud, Berthon et Jaubert, s'adapte au-dessus du disque du phonographe et fait corps avec lui. On obtient par ce moyen une amplification de sons des plus remarquables, et ceux-ci peuvent être portés à l'oreille au moyen de conducteurs téléphoniques, ce qui permet aussi la gradation des intensités suivant les besoins, en variant les résistances interposées.

Oreille.

APERÇU D'ANATOMIE APPLIQUÉE A L'ÉTUDE PARALLÈLE DE L'AUDITION ET DE LA PHONATION

Si, au point de vue spécial auquel nous nous sommes placés dès le début de ce travail, il était vraiment utile et indispensable d'exposer un peu longuement l'anatomie des organes de la parole, en raison de l'intérêt pratique de ces connaissances anatomiques, pour l'intelligence de l'étude de la physiologie vocale, il n'en est pas absolument de même de l'anatomie pure de l'oreille.

Certes, il est nécessaire de ne pas séparer l'audition de la phonation dans l'étude de la voix, au point de vue physiologique.

Mais il ne nous semble pas qu'il y ait autant lieu de s'étendre ici sur l'anatomie de l'oreille que nous avons cru devoir le faire pour l'anatomie des organes de la parole.

Vue générale. — Le nerf acoustique pénètre dans une vésicule et ses filets couvrent de leurs réseaux des cellules neuro-épithéliales, cylindriques, ciliées, *cellules auditives*, étalées sur des crêtes et des papilles. Dans l'intérieur de cette vésicule se trouve un liquide, la *périlymphe*, dans lequel émergent les cils raides et les plateaux des cellules sensorielles auditives. Ces cellules auditives baignent donc dans ce liquide, la *périlymphe*.

Telle est, en résumé, l'oreille interne, appareil de perception périphérique, dont le labyrinthe, sous le nom de cellule acoustique, apparaît comme premier vestige auditif dans le développement embryologique de l'oreille humaine.

Telle est l'oreille interne, dont la fonction auditive se présente d'abord bien peu différenciée de la fonction tactile, quand on étudie le développement de l'organe du tact et celui de l'ouïe chez les animaux dans l'échelle zoologique[1].

Une enveloppe solide, osseuse, protège cette portion délicate du sens de l'ouïe, dissimulée dans le rocher. Cette enveloppe offre, en un point, une cloison membraneuse (fenêtre ronde et ovale), par laquelle les vibrations du dehors peuvent être transmises vers l'oreille interne.

Ainsi, le nerf auditif ne sera excité que par les vibrations reçues du milieu extérieur par l'intermédiaire d'un appareil périphérique de réception et de transmission.

Cet appareil de réception et de transmission est constitué par l'oreille *moyenne* et par l'oreille *externe*.

L'oreille externe, ou appareil de réception, est un pavillon mobile chez les animaux supérieurs, qui n'ont pas le mouvement de rotation de la tête pour l'orientation aussi développé que cela existe chez l'homme. Le pavillon recueille les vibrations aériennes.

L'oreille moyenne aérienne, appareil de transmission, intermédiaire entre l'externe et l'interne, a son tympan qui entre en vibration. Elle conduit les vibrations au liquide du labyrinthe de l'oreille interne, qui les transmet aux extrémités de l'acoustique par le tapis de cellules neuro-épithéliales qui est étendu sur les crêtes et les papilles auditives. Mais auparavant, l'oreille moyenne accommode l'appareil de transmission qu'elle contient, et règle par des sensations associées la tension intra-auriculaire de l'air, qu'elle recueille au niveau du pharynx et de la gorge par l'intermédiaire du conduit auriculo-pharyngien, la trompe d'Eustache.

Les vibrations auditives solidiennes : 1° propres de l'organisme et intérieures; 2° parasites et externes; 3° autovibrations : audition solidienne de la voix du parleur, les vibrations destinées au nerf acoustique sont donc successivement aériennes, au niveau de l'oreille externe et moyenne. Plus exactement au niveau de l'oreille moyenne, elles deviennent membraneuses sur le tympan, puis solidiennes sur la chaîne des osselets et les membranes des fenêtres, tout ceci se produisant dans une cavité aérienne (caisse du tympan, attique et canal de l'aditus, cellules mastoïdiennes), subissant les oscillations continues de pression en vue de l'accommodation auditive. Enfin, les vibrations sont liquidiennes dans l'oreille interne. Et à ce propos, il est à remarquer qu'en descendant l'échelle zoologique, ce passage du courant vibratoire d'un fluide à un autre devenant inutile, l'appareil acoustique que représente l'oreille est simplifié en rapport avec l'élément ambiant. Les poissons, par exemple, n'ont qu'une oreille labyrinthique, liquidienne.

Oreille externe.

1° **Pavillon.** — Le pavillon et le conduit auditif externe constituent l'oreille externe. Le pavillon contribue à l'orientation chez l'homme. Il joue un rôle dans la détermination du champ auditif.

Le champ auditif présente de chaque côté un axe central, où siège le maximum d'audition, avec une zone ovoïde pré-axiale assez étendue et plus développée qu'une autre zone rétro-axiale. L'axe auditif est un peu incliné en arrière plutôt qu'horizontal. D'après Longet, le pavillon et surtout la conque auditive, dont le rôle est évident dans l'auscultation avec le stéthoscope, renforce les sons, soit en rassemblant les ondes sonores qui arrivent à sa surface, soit en transmettant ses propres vibrations aux parois du conduit auditif.

M. Gellé appelle zone de silence, la zone postérieure de l'espace située en arrière entre les deux pavillons, à partir de la limite de la zone rétro-axiale.

Cette zone de silence reste dans une infériorité évidente au point de vue de l'audition.

2° **Conduit auditif externe.** — Le conduit auditif externe transmet à la membrane du tympan des vi-

1. Certains crustacés (les mysis) présentent des organes tactiles qui sont en même temps organes de l'audition, car ils recueillent des vibrations sonores. Hermann Lacdois a même signalé à ce sujet un certain nombre de faits, tendant à démontrer la vibration de certains de ces organes du tact et de l'audition, lorsqu'on ébranle dans leur voisinage certains diapasons.

Les organes auditifs de ces crustacés sont des vésicules renfermant des otolithes placées sur l'article basilaire des antennes internes, rarement sur les lamelles de la nageoire.

De plus, chez presque tous les insectes, on observe sur différentes parties du corps des organes appelés *chordotonaux* qui paraissent aussi percevoir les ondes sonores, sauf chez les orthoptères, sauterelles, criquets, etc., chez lesquels on ne trouve pas, en effet, de trace d'organes spéciaux de l'audition.

En résumé, si la vue est, dans l'échelle zoologique, la fonction d'un organe sensoriel qui se rencontre aussi généralement distinct et bien spécial que les organes du tact, il est assez facile de démontrer par l'anatomie comparée la fusion fréquente des sens de l'audition et du toucher. Ce fait, ainsi que nous le verrons plus loin, présente de l'intérêt en ce qui touche le développement et l'éducabilité de l'instinct rythmique, du sentiment tonal, du sentiment musical en somme, chez les divers sujets qui nous occupent; et chez ceux-ci doivent se trouver particulièrement accentués le sens de l'équilibre de l'espace, le sens musculaire, le sens du tact, parallèlement avec le sens affiné de l'audition.

brations de trois ordres différents : les ondes aériennes qui le pénètrent directement, celles qui ont été réfléchies par le pavillon, enfin les vibrations communiquées à ses parois.

L'orifice externe du conduit, toujours béant, est protégé contre les actions sonores trop directes par les mouvements de rotation de la tête. L'axe du conduit, en outre, est incurvé suivant un arc de cercle ouvert en avant et en bas autour du condyle de la mâchoire.

Il est dirigé en dedans et un peu en avant. Ces courbures ne nuisent pas à la propagation du son.

La densité de l'air du conduit est celle de l'air extérieur, en raison de leur communication. Tout appareil résonateur (tube, conque, ou occlusion du conduit avec le doigt, bouchon cérumineux oblitérant partiellement le conduit) latéralise, du côté correspondant, la vibration d'un diapason vertex, ou placé au sommet de la tête.

Un tube métallique introduit dans la partie cartilagineuse du conduit rend le son éclatant, parfois insupportable, d'où l'on conclut l'utilité de la nature cartilagineuse de la portion la plus externe du conduit.

Ces faits expliquent aussi la propagation des sons crâniens (bruits vasculaires, de déglutition), le conduit étant bouché avec le doigt ou sur l'oreiller.

L'otoscope est un tube de caoutchouc allant de l'oreille du malade à celle du médecin, et permettant d'ausculter les bruits de l'oreille.

Une particularité de la sémiotique auriculaire est à remarquer en ce qui concerne la transformation des bruits, suivant que l'aération de la caisse se modifie (pressions centripètes de Gellé, mouvement de déglutition).

Une cause assez méconnue de l'augmentation de l'audition c'est l'isolement du milieu ambiant, d'où l'utilité de l'auscultation avec le stéthoscope à deux branches.

Faisons remarquer, en terminant, la sensibilité parfois très grande de la peau des conduits. On sait que le curetage du conduit fait parfois tousser (toux auriculaire-pneumogastrique).

Oreille moyenne.

1° **Caisse du tympan.** — C'est un organe de transmission. La caisse du tympan contient l'appareil d'accommodation auditive. Pleine d'air, elle pourvoit à l'aération de la caisse au moyen de la trompe d'Eustache.

La transmission du son est membraneuse (tympan) solidienne (chaîne des osselets).

L'accommodation se fait surtout par un mécanisme (chaîne des osselets et leurs muscles) qui permet du même coup de fermer l'entrée du labyrinthe (platine de l'étrier dans la fenêtre), et de tendre assez la membrane du tympan pour atténuer à temps l'effet du mouvement sonore.

L'aération est variable suivant le fonctionnement de la trompe d'Eustache, communiquant avec l'extérieur au niveau du pharynx nasal.

2° **Tympan ou paroi externe de la caisse.** — C'est le jeu du manche du marteau, mobilisé par ses muscles et faisant corps avec elle, qui provoque la tension ou la détente de la membrane, toujours dans un état de tension d'équilibre.

En même temps, le labyrinthe, au moyen de la platine de l'étrier dans la fenêtre ovale, est mis en rapport de tension proportionnelle avec toute l'oreille et l'air atmosphérique. La tension labyrinthique a une soupape de sûreté, la fenêtre ronde, située sur la partie postéro-inférieure de la paroi interne de la caisse du tympan. La tension générale est donc commandée par la tension tympanique.

Cette tension générale reste toutefois soumise à la pression intra-tympanique réglée par le jeu des trompes (altérations de l'ouïe dans le coryza qui oblitère les trompes d'Eustache).

Le tympan est susceptible de plusieurs degrés de tension : une faible tension, celle qui a lieu au moment de la tension auditive, par exemple, accroît la sensibilité de l'organe. Une pression énergique (eau dans le conduit auditif, obstruction digitale du conduit, etc.) atténue la sensation.

Un ligament, dit de Toynbée, formant un manchon au tendon du tenseur et inséré avec celui-ci sur le manche du marteau, retient le sommet du cône que la membrane forme à l'intérieur de la caisse, à quelques millimètres de distance de sa paroi interne (2 mill.). Il contribue à maintenir la tension moyenne du tympan.

La membrane du tympan vibre en proportion de sa tension; elle ne vibre pas nécessairement dans toute son étendue en même temps; elle vibre proportionnellement à son épaisseur (loi de Pilcher, vérifiée par Politzer).

Le tympan est sensible. A la sensation auditive se joint donc une sensation tactile, en plus de la sensation musculaire pour l'orientation.

3° **Chaîne des osselets.** — Appareil segmenté de conduction solidienne allant du tympan à la platine de l'étrier, mobile dans la fenêtre ovale labyrinthique sur la paroi interne de la caisse, où elle est enclavée. C'est, avec ses muscles, l'appareil de transmission et ses moteurs.

Le marteau, rayon osseux du cercle tympanique, s'articule au niveau de sa tête, cachée dans l'attique de la caisse, avec le corps de l'enclume et l'enclume avec l'étrier.

En tension (attention auditive), les têtes des osselets se joignent par leurs articulations, assez lâches en état de détente.

Il y a, malgré cela, une audition passive et une audition active. C'est, en dehors de la vie sensorielle végétative (audition passive), affaire d'adaptation sensorielle aux besoins du moment. Nous avons déjà très étudié ces phénomènes pour la phonation.

Les vibrations partielles (forte excessif, bruits violents, etc.) lorsque le son est très intense, aussi bien que les ondes sont transmises, dans le milieu labyrinthique, en passant sur la platine de l'étrier.

La platine de l'étrier apporte toutes les vibrations au cœur même du labyrinthe, au niveau du vestibule, ce centre de l'oreille interne où utricule et saccule se trouvent logés, et où s'ouvrent les divers accès vers les canaux semi-circulaires et vers la rampe sensorielle du limaçon.

Les mouvements de piston de la platine de l'étrier enclavée dans la fenêtre ovale sont de 1/18 à 1/14 de millimètre (Helmholtz) ou 1/10 (Gellé).

On comprend aisément que la chaîne des osselets sert en même temps à la transmission des vibrations et à les arrêter au passage.

Lorsque le tympan est frappé par une violente onde sonore, la chaîne des osselets oscille suivant un axe de rotation et de suspension antéro-postérieure. Cet axe est formé par la branche horizontale

de l'enclume en arrière et l'apophyse grêle du marteau en avant. Le centre de cet axe répond aux deux têtes articulées.

Les mouvements en dedans ou en dehors du tympan et de la chaîne des osselets sont accentués par l'aspiration, l'aération, la déglutition, et mieux la déglutition le nez clos, ou la Valsalva-épreuve. Ils sont mesurables par la méthode graphique et l'examen endotoscopique (Gellé).

4° **Muscles de la chaîne des osselets.** — Ils sont au nombre de deux, celui du marteau (tension), celui de l'étrier (détente) ou stapédius.

Logé à l'étage supérieur de la paroi interne de la caisse, le muscle tenseur tympanique ou du marteau présente un tendon assez fort, qui se réfléchit au niveau du bec de cuiller, se porte directement au dehors et s'insère sur le manche du marteau à travers la caisse. Son action est énergique.

D'après Gellé, il atténue aussitôt les sons; il les modifie, il abaisse l'énergie de ceux qui sont amples et graves, mais il s'oppose moins à la pénétration des sons aigus.

Duverney, Valsalva ont émis cette opinion aujourd'hui classique et que les expériences de Politzer, de Lucge, de Mach, Pilker et celles de Buck (de New-York) ont établie définitivement : le rôle modérateur, protecteur du tenseur du tympan est démontré.

Nous avons dit, d'autre part, que le muscle de l'étrier est un muscle de détente.

Il y a plusieurs théories sur lesquelles nous ne pouvons insister sur l'innervation de ces petits muscles, qui semblent dépendre du nerf tympano-moteur de Longet. Associés fonctionnellement, ces muscles, en somme, le seraient aussi par leurs origines motrices. Tous deux ont une action antagoniste et synergique.

Le muscle de l'étrier s'insère au col et à la tête de l'étrier, articulé avec l'enclume, et l'attire en arrière surtout; son tendon, réfléchi comme celui du muscle du marteau, agit dans un plan assuré et avec une direction fixe; il limite les refoulements de la platine et les arrêts; c'est là une action très importante et protectrice de l'oreille interne.

La contraction du stapédius attire en arrière, avec la tête de l'étrier, la branche descendante de l'enclume, articulée avec elle.

Or, l'enclume est fixée en ce sens à la paroi postérieure de la caisse et ne peut que basculer en avant, par un effet de levier interrésistant ou mouvement de sonnette (Sappey); sa tête liée à celle du marteau s'infléchit, entraîne en bas cette dernière et le marteau oscillant autour de l'axe de rotation commune aux osselets, son manche est porté en dehors (Gellé).

Les actions réunies des deux muscles tympaniques transforment la tige osseuse articulée, qui forme la chaîne en une tige rigide et élastique.

Quand on étudie, comme l'a fait Gellé, le bras de levier de la tension et le bras de levier de la détente de l'appareil de protection otique, dans l'échelle zoologique et chez l'homme, on est frappé du développement graduel de la branche levier de l'enclume et de la tendance ainsi manifestée par l'organisme vers l'équilibre des forces, qui régissent les mouvements de protection, d'accommodation et la conduction dans l'appareil tympanique. Chez l'homme, l'antagonisme est le plus complet, les forces opposées plus égales. L'égalité des deux forces motrices opposées facilite chez lui l'action synergique des deux moteurs. Car ses facultés cérébrales lui imposent des fonctions plus délicates et d'une plus haute importance (parole, musique, etc.).

Mach, Politzer, Lucge ont démontré la transmission des sons par les os du crâne (diapason vertex). Mais cette transmission solidienne est toujours inférieure à la transmission aérienne.

Enfin, il faut savoir qu'il existe une synergie d'accommodation des deux oreilles et de l'activité de leurs muscles démontrée par Gellé dans une épreuve expérimentale, dite de la synergie d'accommodation binauriculaire ou épreuve des réflexes bi-auriculaires.

5° **Trompe d'Eustache.** — C'est un conduit très étroit, aplati, qui va de l'arrière-nez à la caisse. A chaque mouvement de déglutition, les muscles du voile du palais relèvent le voile quand on avale et, en même temps, par leur insertion supérieure, ouvrent les trompes pour l'aération de la caisse, dont l'air doit toujours être au même degré de tension que l'air extérieur.

Dans les paralysies du voile, dans ses perforations, la fonction tubaire est compromise, souvent annulée, et l'audition est en danger.

6° **Cellules aériennes mastoïdiennes et canal de l'aditus ad antrum.** — Ces cellules occupent toute la partie constituante de l'os temporal appelée apophyse mastoïde, située derrière le pavillon de l'oreille. Le canal de l'aditus les relie à la partie supérieure de la caisse du tympan (attique). C'est encore là un grand réservoir d'air, annexe de l'oreille tympanique et qui accroît la quantité d'air inclus, dont alors la tension varie moins vite, nécessité de premier ordre dans la circonstance.

Il ne faut pas voir dans ces cellules un appareil de résonance, et il faut toujours se rappeler qu'elles peuvent être le siège de complications inflammatoires et de suppuration dans le cas d'otite aiguë ou chronique.

Nous avons précédemment insisté sur le caractère philosophique de l'anatomie des muscles qui s'insèrent sur les apophyses mastoïdes pour l'orientation auditive.

Oreille interne.

LABYRINTHE

Elle est constituée par le *labyrinthe*, cavité osseuse, perdue dans la portion éburnée du rocher, derrière la face interne de la caisse du tympan (labyrinthe osseux), contenant l'organe sensoriel (labyrinthe membraneux). La fenêtre ovale située sur la face interne de la caisse est le seul lieu de passage du courant vibratoire vers le labyrinthe. C'est, en effet, dans la fenêtre ovale qu'est enclavée la platine très légèrement mobile de l'étrier.

Sur la paroi labyrinthique ou interne de la caisse, on trouve à grand'peine la petite fenêtre ronde, cachée au fond d'une dépression, assez difficilement accessible à la vue et probablement aussi aux vibrations. Il est, en effet, très improbable que cette fenêtre ait un rôle dans la propagation des vibrations au labyrinthe. Après la fenêtre ovale, franchie par l'intermédiaire de la platine de l'étrier, la vibration sonore pénètre donc dans le labyrinthe.

On distingue, dans l'oreille interne, le labyrinthe osseux, série de cavités et canaux osseux, enveloppant et protégeant le labyrinthe membraneux, parties molles dans lesquelles viennent s'épanouir les dernières divisions du nerf acoustique.

Le labyrinthe osseux comprend le *vestibule osseux*, renfermant les vésicules auditives membraneuses, apparaissant les premières durant le développement et appelées *utricule* et *saccule*. Ces deux vésicules sont réunies par un canal commun aboutissant aux canaux endolymphatiques.

L'utricule et le saccule, formant ensemble le vestibule membraneux, sont isolés de l'os par un liquide : la périlymphe (liquide du labyrinthe osseux), sauf au niveau des points de pénétration des nerfs. L'étrier est tout voisin de ces deux vésicules. C'est dire que ces deux vésicules sont immédiatement exposées au premier heurt vibratoire.

L'utricule et le saccule contiennent de l'endolymphe (liquide du labyrinthe membraneux). Les deux ampoules membraneuses du vestibule membraneux contiennent enfin, au niveau de leurs macules, une crête sensitive couverte de cellules auditives ciliées, fusiformes, et d'*otoconie* de Breschet, ou poussière auditive, représentée par des corpuscules cristallins, portés et retenus par des fibrilles cellulaires au niveau des crêtes auditives.

Le labyrinthe osseux comprend encore les trois canaux semi-circulaires, divisés en supérieur, à direction antéro-postérieure, le plus grand, et en postérieur ou moyen. Ils sont tous deux verticaux. L'externe est horizontal. C'est le plus petit (orientation). Ces trois canaux contiennent des ampoules membraneuses recevant des filets du nerf vestibulaire. Leurs deux extrémités se terminent à l'utricule, dont ils ne sont que des expansions. Ces trois ampoules ou tubes demi-circulaires membraneux sont entourées par la périlymphe; ainsi, les trois tubes demi-circulaires sont libres dans les trois canaux osseux et ne sont pas adhérents au niveau du point d'arrivée du nerf ampullaire. Les tubes demi-circulaires membraneux contiennent de l'endolymphe et aussi l'*otoconie*.

Les divisions du labyrinthe membraneux communiquent entre elles.

Un peu en dedans et en avant du vestibule, on voit le *limaçon* osseux ou *cochlée*, avec sa lame spirale osseuse, dont la rampe vestibulaire s'ouvre au-dessus de la *fenêtre ronde*, à laquelle aboutit la rampe tympanique (Gellé).

Le limaçon membraneux que contient le limaçon osseux comprend deux canaux de même étendue, mais de diamètre inégal, l'un antérieur, très large, l'autre postérieur, plus petit, canal de Corti.

Adossés l'un à l'autre, ces canaux communiquent avec le saccule et les autres parties. Ils occupent dans le tube cochléen tout l'intervalle qui s'étend de sa paroi externe à la lame spirale osseuse, et complètent, par conséquent, la cloison du tube, s'élevant jusqu'à la coupole du limaçon où ils entrent de nouveau en communication.

Réunis, les deux canaux membraneux du limaçon affectent la forme d'un prisme triangulaire, dont la base répond à la paroi externe du cochléen, ou plutôt au *ligament spiral* qui revêt cette paroi, et dont le sommet tronqué se continue avec le bord libre ou convexe de la lame spirale osseuse. Ce prisme ne se constitue pas aux dépens des deux rampes, mais seulement aux dépens de la rampe vestibulaire dont il absorbe environ le tiers externe. Son sommet est formé par cette partie de la lame spirale qui a d'abord été décrite sous les noms de zone moyenne, de zone cartilagineuse, et qu'on désigne assez généralement aujourd'hui sous celui de *bandelette sillonnée*. Il a pour paroi antérieure une membrane mince, délicate et transparente, la *membrane de* Reissner et pour paroi postérieure, une autre membrane plus épaisse, située sur le prolongement de la lame spirale osseuse, la *membrane basilaire*.

L'espace circonscrit par ces deux membranes, par le ligament spiral au dehors, par la bandelette sillonnée en dedans, est divisé en deux espaces ou canaux secondaires par une troisième membrane située au-devant de la membrane basilaire et parallèle à celle-ci, *membrane de* Corti.

De ces deux canaux, l'antérieur n'est remarquable que par sa capacité, notamment plus grande, et sa forme triangulaire. Il contient un liquide semblable à celui que renferment le saccule et l'utricule. Le postérieur, dont la coupe représente un quadrilatère allongé, offre beaucoup plus d'importance, bien que très minime : il contient l'*organe de* Corti, c'est-à-dire l'ensemble des parties les plus délicates et les plus essentielles du limaçon (Sappey).

La périlymphe ou liquide du labyrinthe osseux baigne toutes ces vésicules ou canaux.

Ainsi, en résumé, l'oreille interne, enfermée dans la portion éburnée de l'os temporal, n'a que deux points mobiles : l'un surtout, la fenêtre ovale, fermée par la platine de l'étrier et qui répond au vestibule; l'autre, la fenêtre ronde, à laquelle aboutit la rampe vestibulaire du limaçon. Enfin, l'oreille interne présente aussi deux diverticules canaliculaires, laissant peu circuler et osciller les liquides, l'*aqueduc du limaçon* et l'*aqueduc du vestibule*.

Gellé a comparé le labyrinthe à une sorte de petit manomètre. C'est qu'en effet les moindres pressions venues du dehors, compressions, raideur de l'étrier, fixité de la fenêtre ronde, reflux des liquides des canaux lymphatiques, lésion osseuse ou intra-labyrinthique, absence ou gêne de l'aération de la caisse du tympan détruisent immédiatement l'équilibre de la tension tympanique qui règle tout l'organe. Cette tension tympanique est commandée par la tension de l'air ambiant, qui, par suite, commande la tension labyrinthique.

Le vertige est la conséquence d'une rupture grave de l'équilibre des tensions intra-auriculaires et ambiantes, ou encore l'anxiété, la tendance syncopale.

Les liquides péri et endolymphatiques transmettent les vibrations et les pressions aux nerfs intra et extra-labyrinthiques. Flourens a démontré le fait par l'ablation de l'étrier, déterminant l'ouverture de la fenêtre ovale avec écoulement des liquides, défaut de tension et surdité.

Nous avons dit que la tension intra-lymphatique a deux diverticules périlymphatiques de détente : l'aqueduc du vestibule et l'aqueduc du limaçon, pour éviter que la compression ne dépasse certaines limites et faire qu'elle soit mieux réglée. Cette même tension a aussi une sorte de soupape de sûreté, la fenêtre ronde, avons-nous dit.

L'aqueduc du vestibule part de la réunion des canalicules qui unissent l'utricule au saccule dans le vestibule, et monte par un conduit osseux jusqu'à la dure-mère, dans la cavité crânienne, sur laquelle il règle sa pression et la transmet au labyrinthe (Weber, Lied, Retzius, Schwaler, Xey, Testut, Mathias Duval).

L'aqueduc du limaçon part de la rampe tympanique du limaçon et va s'aboucher à la dure-mère aussi, près du trou déchiré postérieur de la base du crâne, ce qui permet encore là un équilibre de la tension intra-labyrinthique réglée sur la tension crânienne.

Bien que lente, en raison du petit diamètre des

canaux, la circulation est continue, puisque les canaux endolymphatiques ne sont pas cloisonnés comme le sont les canaux périlymphatiques.

La sécrétion du liquide endolymphatique semble être indépendante des *zones vasculaires* du limaçon (ligament spiral externe) et des houppes vasculaires décrites par Gellé dans son *Traité d'Otologie*, 1890.

Ainsi donc, l'ébranlement du liquide intra-labyrinthique se propagera de tous côtés au niveau des muscles, des crêtes, dans la papille auditive. Mais cette seule excitation générale provoquera des effets multiples en raison de la multiplicité des points sensibles impressionnés dans l'oreille interne. Le labyrinthe est le lieu de production d'une quantité de réflexes et de sensations simples et associées par le fait même des connexions nombreuses avec les autres sens, leurs moteurs, leurs centres, leurs parties périphériques, les grandes fonctions, les principaux viscères, etc., avec activité remarquable sur la motricité.

En ce qui touche la question de l'oscillation totale (platine de l'étrier), ou de celle des vibrations moléculaires pour le mode de transmission des ondes sonores, en vue de l'orientation, la démonstration expérimentale est impossible. Il est probable qu'elle a lieu en trois sens dans un même liquide, dit Gellé. La latéralisation est une question de maximum d'intensité de la sensation. « L'orientation, dit Beclard (*Physiologie*), naît du sentiment des mouvements des recherches effectuées. »

Quelles sont les connexions et quel paraît être le rôle des diverses parties constituantes du labyrinthe?

a. **Utricule et saccule.** — L'*utricule*, première vésicule vestibulaire, presque au contact de la platine de l'étrier, reçoit la pression transmise par la périlymphe, mais surtout immédiatement de l'étrier, vibrant ou refoulé par les moteurs tympaniques (oscillation totale).

A la face interne de l'utricule, correspond une *tache auditive* ou partie épaisse constituée par une membrane basale, avec des cellules de soutien, soutenant des cellules à cils (poils auditifs), auxquelles aboutissent des filets du nerf vestibulaire, venus du plexus nerveux situé au-dessous du périoste interne. De plus, nous nous rappelons que l'endolymphe baigne l'*otoconie* ou sable auditif, retenu par une substance molle cellulaire.

Cette tache sensorielle est, par sa situation, la première impressionnée par l'onde liquidienne. Gellé lui attribue le rôle d'une sorte d'appareil d'alarme pour l'éveil de l'attention auditive. Elle perçoit le bruit vague, sans spécification, l'intensité du son, d'après Mathias Duval.

Le *saccule* est en communication avec le canal cochléaire ou du limaçon. C'est une petite vessie adhérente par une partie à la paroi osseuse du vestibule. Elle présente aussi une *tache auditive*, épaississement de la paroi interne couvert de cellules cylindriques ciliées et fusiformes, et auquel aboutissent les filets nerveux venant de leurs cribles osseux (taches criblées).

Ces deux vésicules, utricule et saccule, sont soudées à la paroi du vestibule. Les tubes demi-circulaires membraneux, le canal cochléaire ont des dispositions opposées. Les papilles et les crêtes dans ces deux dernières parties labyrinthiques sont soutenues par des tissus membraneux élastiques, de formes spéciales, surtout dans le limaçon.

A texture anatomique différente doivent correspondre des fonctions sensorielles différentes.

A la tache auditive sur la paroi osseuse utriculaire ou sacculaire doit répondre la notion sonore vive, immédiate, synthétique, si l'on peut dire, le son fondamental.

Au niveau des tubes semi-circulaires membraneux et du canal cochléaire doivent s'analyser des sensations douces, délicates, les harmoniques probablement. D'après Bonnier, le saccule, à cause de la présence de ses otolithes, servirait surtout à la perception des sons serrés et rapides.

Il semble qu'il faille attribuer, en résumé, à l'utricule, la propriété excito-motrice, réflexe, stimulée par les ébranlements du milieu labyrinthique, et au saccule, la sensation sonore simple, transmise aux centres cérébraux.

Le sable auditif, l'otoconie, est le vestige des énormes otolithes des poissons.

Pour Helmholtz, ce sable ébranlé prolonge la durée de la sensation d'ébranlement.

Pour Muller, Siebold, Walleyer, Meyer, Rauxe, Beclard, Gellé, c'est un effet d'amortissement qu'il produit en reprenant position après les passages de l'onde.

Expérimentalement enfin, il est démontré que l'utricule et le saccule intacts suffisent à l'audition qui persiste, même si l'on a détruit le limaçon et les canaux semi-circulaires.

b. **Canaux semi-circulaires.** — Ils ont une fonction annexe de celle de l'ouïe. Les nerfs ampullaires se rendant aux crêtes ampullaires sont des émanations de la branche vestibulaire, et possèdent des réactions motrices, très différentes fonctionnellement de celles de la branche cochléaire du nerf acoustique.

Par eux, l'influence du sens de l'ouïe rayonne sur les mouvements du corps.

Chaque ampoule reçoit un pinceau de fibres nerveuses au niveau de la *crête sensorielle*.

Celle-ci est formée d'un épaississement de la paroi recouvert de *cellules ciliées* et *cylindriques* associées aux *cellules fusiformes* (cellules en baguettes, cellules molles ou en fil de Schultze qui émettent par leurs extrémités libres, un abondant chevelu de cils auditifs, longs, mobiles et baignant dans l'endolymphe).

Ces organes ont des rapports intimes avec l'équilibration, la stabilité, toute la motricité. Cyon en a fait l'*organe périphérique d'un sens de l'espace*.

La présence d'un dispositif sensoriel spécial (cellules ciliées en crête) conduit à penser qu'il s'agit d'une sensibilité spéciale. C'est du liquide labyrinthique que vient l'excitation physiologique des crêtes ampullaires, et on doit croire que celle-ci est une vibration, un choc, une pression produite au moment du passage du mouvement vibratoire qui a envahi l'oreille interne après la moyenne et l'externe.

Il y a donc une fonction ampullaire éveillée par l'audition, concomitante de celle-ci, concordante avec celle-ci, accordée avec elle par la communauté d'origine et du moment de l'excitation. L'origine est le courant sonore, le moment celui de l'ébranlement des liquides intra-labyrinthiques (Gellé).

Si Flourens, en 1824, a démontré que les lésions des canaux semi-circulaires ont tout à voir avec les réflexes de motricité, il en est tout le contraire pour le limaçon. Et cela est démontré en pathologie.

Ménière, en 1861, faisait la première autopsie d'un sujet atteint de lésion des canaux semi-circulaires, origine des troubles de la station et de l'équilibre. De même, le choc, la compression, les troubles de

circulation, de respiration, les affections stomacales, rénales, peuvent entraîner le vertige labyrinthique. On comprend alors comment on peut voir, dans les canaux semi-circulaires, un organe périphérique de l'équilibration.

Dans l'audition, leur action réflexe n'est sollicitée que par les ébranlements des parties auriculaires, transmis au liquide inclus dans le labyrinthe, et le rôle des canaux indique une sensibilité exquise qui est le point de départ d'autres réflexes d'adaptation ou de protection, soit locaux, soit généraux.

(Bonnier-vertige) (Aura dans le vertige) Gellé.

On doit aussi attribuer aux canaux ampullaires une action vaso-motrice très active et que la pathologie met souvent en évidence.

Enfin peut-être, la sensibilité générale et acoustique se trouvent-elles réunies à ce niveau.

Delage[1], cité par Gellé dans son travail expérimental sur les organes auditifs des céphalopodes, nie les déplacements de l'endolymphe, comme Cyon, comme Mach, etc. Il résume ainsi, très clairement : « La vésicule auditive simple du vertébré primitif aurait pour fonction, comme l'otocyste (cellule acoustique) de l'invertébré, de percevoir les bruits et de régulariser la commotion.

Elle se serait d'abord séparée en deux parties affectées à l'une de ces fonctions, le saccule pour la première, l'utricule pour la seconde.

Enfin, peu à peu, se seraient développés les diverticules de ces parties centrales, le limaçon pour percevoir les sons avec leurs qualités de hauteur, de timbre, et non plus sous la forme de bruits ne différant entre eux que par leur intensité, et les canaux semi-circulaires, peut-être pour provoquer les mouvements des yeux compensateurs de ceux de la tête, afin d'éviter les illusions visuelles qui se produisent quand ils sont immobiles. »

En résumé, il est établi que les canaux semi-circulaires jouissent d'une influence énorme sur les centres moteurs, sur l'équilibration et la direction des mouvements, mais aussi sur la force de contraction et sur l'énergie; que cette influence peut paralyser tout à coup la motricité au point de causer la chute par terre ou de provoquer des mouvements rotatoires, etc. Du reste, l'anatomie du nerf vestibulaire révèle son origine cérébelleuse. On sait que les troubles émanant du cervelet sont de même ordre (Charcot) (Vertige).

3° **Cochlée ou limaçon.** — C'est l'organe de la musique, de la parole articulée, de la sensation tonale, de l'instinct rythmique. Sa structure est très spéciale comme sa fonction.

La forme du limaçon est indiquée par le nom. Les rameaux nerveux tournent en hélice pour pénétrer (nerf cochléaire avec le ganglion spinal).

La rampe vestibulaire du limaçon communique avec le vestibule. La périlymphe enveloppe le *canal cochléaire,* organe sensoriel principal avec lequel le saccule est en rapport par un petit canalicule; ainsi l'endolymphe circule dans le canal cochléaire en baignant les cellules auditives.

La cavité est divisée en deux parties par la *lame spirale osseuse,* que suivent les nerfs à leur entrée. A la moitié du trajet d'une paroi à l'autre, une membrane rigide tendue continue ce diaphragme, lequel partage le cône en deux rampes, la vestibulaire, que nous avons dit s'ouvrir au vestibule, et la tympanique, qui atteint la fenêtre ronde.

Au sommet du cône du limaçon, les deux rampes communiquent entre elles, et la périlymphe les remplit jusqu'à la fenêtre ronde.

Entre les deux rampes, enfin, protégée, enveloppée par la périlymphe, se trouve la *rampe cochléaire,* le canal cochléaire, auquel arrivent, par la lame spirale osseuse, les filets nerveux de l'acoustique.

Nous voici au point de sensibilité sensorielle excessive et analytique de l'ouïe.

Délicatesse de l'organe, étendue flexueuse, hélicoïdale de la surface d'impression, multiplicité des plexus nerveux font de la cochlée un organe de sensibilité exquise.

Sur la membrane basilaire se trouve la *papille auditive de* Huschke, ou groupe de cellules auditives (ciliées, fusiformes et cellules de soutien sur les bords) supportées par un ressort élastique, une sorte de sommier, les *organes de* Corti.

Ceux-ci constituent des piliers se faisant vis-à-vis, appuyés du pied sur la membrane basilaire et formant, par leur écartement en bas, une voûte continue, spirale qui supporte les cellules auditives. Il y en a trois à quatre mille.

Les piliers externes de la voûte sont plus déliés, plus élastiques, moins rigides que les internes; ils s'insèrent sur une surface de la membrane basilaire, d'aspect strié (membrane striée).

Helmholtz avait comparé ces fibres radiales (zone striée), rayonnant à la périphérie, aux cordes d'un piano; la membrane basilaire portait un clavier. Les fibres radiées étant plus courtes à la base du cône du limaçon, les sons aigus étaient propagés à cet endroit et les graves au sommet. Nous allons voir que la localisation analytique dans la perception des sonorités, assez contradictoire du reste avec la nature habituelle de la sensibilité sensorielle en général, est très discutée.

Au-dessus de la papille, on voit flotter une formation membraneuse rétractile, élastique, qui s'étend parallèlement à la membrane basilaire, au-dessus de la saillie papillaire : c'est la *membrane de* Corti; attachée en dedans au-dessus de la protubérance de Huschke (lame spirale), elle vient s'insérer en dehors au niveau des plateaux de cellules ciliées auditives de l'organe de Corti (Cannien, Coyne, Ayers). Elle serait formée par la soudure des crins et cils auditifs des cellules auditives.

On trouve donc dans le canal cochléaire, placé entre les deux rampes vestibulaire et tympanique pleines de liquide (périlymphe) :

1° Au-dessus de la membrane basilaire résistante, la papille de Huschke avec les organes de Corti et les cellules à cils auditifs.

2° Au-dessus de celle-ci, flotte la membrane de Corti.

3° Au-dessus, le canal cochléaire est clos par la membrane de Reissner, très mince. L'endolymphe remplit les intervalles.

La membrane de Corti est donc jetée comme un pont entre la papille et la protubérance à laquelle elle est fixée.

Le courant vibratoire arrive par la platine de l'étrier au liquide du vestibule, entre dans la cochlée par l'orifice de la rampe vestibulaire. Sur la membrane de Reissner et celle de Corti se portent les ondes, qui se propagent de la base au sommet du limaçon au-dessus et au contact de la papille. La membrane basilaire tendue doit participer peu à peu à cette transmission.

1. *Sur la fonction des canaux semi-circulaires de l'oreille interne.* Compte rendu Acad. des Sc.

Tel est l'ordre d'idées de la plupart des théories émises. M. Bonnier n'admet pas la théorie des vibrations ciliaires (Hensen, Nuel). Il dit, d'autre part, que le liquide est, non pas conducteur des vibrations, mais se meut avec la platine de l'étrier (oscillation totale). De plus, le liquide obéit, d'après cet auteur, à l'effet de recul (théorie de Brener) dans les mouvements, excitant ainsi de façon spéciale les crêtes des ampoules, qui deviennent des organes de l'orientation, du sentiment des attitudes et des mouvements (sens de l'espace).

L'oscillation de l'appareil conducteur est totale, d'un bloc, et la vitesse, l'amplitude de ces oscillations totales, dépassent de beaucoup, d'après cet auteur, l'ébranlement moléculaire.

M. Bonnier n'admet pas non plus la spécificité nerveuse de Helmholtz[1], avons-nous dit. C'est, dit cet auteur, la forme de l'ébranlement, résultat de la composition variable en éléments additionnés ou simultanés, qui différencie suffisamment les sensations sonores.

Ainsi, le mode des excitations remplacerait la spécificité du nerf, telle que Helmholtz l'entend.

L'intensité ou le timbre est sous la dépendance des différences de phase et des interférences; mais la périodicité n'en est pas altérée, car elle est due à l'ébranlement d'un même élément sensoriel.

En définitive, n'est-ce pas dans le cerveau, dans les centres nerveux auditifs et dans les centres d'association que se forment les sensations distinctes, ou mieux, les distinctions entre les sensations[2].

Disons, en terminant, que la cochlée est bien nettement un organe exclusivement sensoriel. Gellé a dilacéré la cochlée très volumineuse des cobayes, pourtant peu musiciens, d'après leur cri, cochlée facile à atteindre, saillante dans la bulle, sans que cette mutilation soit suivie de mouvements ou de perturbations des mouvements ou de l'équilibre. Ce qui, du coup, permet de rejeter définitivement la théorie du vertige auditif telle que la concevaient Brown-Sequart et Vulpian.

En résumé, on voit combien il faut, dans l'étude de l'oreille et de l'audition, éviter de trop s'avancer dans les hypothèses.

En réalité, dans l'échelle zoologique, on trouve bien peu souvent les diverses parties de l'organe auditif en rapport fonctionnel avec la vie spéciale à l'espèce observée. Nous disions plus haut que le cobaye, avec son cri bien monotone, avait une cochlée, organe de la musique, très développée ; le cachalot, toujours en mouvement en tous sens dans la mer, a de très petits canaux semi-circulaires (organe de l'équilibre), etc.

C'est qu'en définitive l'homme, qui possède la parole et a créé la musique, entend avec son cerveau (Gellé). C'est la perception cérébrale analytique des diverses impressions recueillies au niveau du limaçon qui donne, avec la perfection qu'entraîne l'éducation artistique, la sensation rythmique, le sentiment tonal, la sensation musicale.

Aussi, devant ces difficultés, quels faibles progrès avons-nous faits en ce qui touche le traitement des altérations de l'audition, si on les compare au contraire aux réels progrès acquis dans le traitement des altérations de la vision.

1. Bonnier, *Les Idées actuelles sur l'audition*. Rev. gén. des Sc. Av. 1904, p. 347.

2. Voir aussi E. Hurst, vol. IX des *Transactions, Soc. Biol.*, Liverpool, 1895.

Nerf auditif. Nerf vestibulaire et nerf cochléaire. Centre auditif.

Comme un nerf rachidien, l'acoustique a une branche antérieure répondant à l'excitation par un mouvement (vestibulaire), et une branche postérieure, répondant à la sensibilité (cochléaire).

Ces deux branches ont aussi une différence histologique : les fibres de la première sont volumineuses, celles de la seconde sont grêles.

Enfin, la distinction d'origine cérébrale est complète.

Le nerf cochléaire a surtout ses foyers cérébraux. L'audition est l'ensemble des impressions du cerveau temporal (Wernicke). Le nerf vestibulaire a surtout ses foyers cérébelleux, dont il partage la fonction de coordination motrice.

Le nerf vestibulaire met, en outre, le labyrinthe en rapport avec la circonvolution pariétale ascendante (centre psycho-moteur), avec les noyaux de nerfs moteurs de l'œil et du centre d'association des deux yeux, et enfin avec le facial (diplopie, nystagmus, strabisme, dilatation ou contraction pupillaire, etc., observées en clinique, lors d'affections labyrinthiques).

Le centre cortico-cérébral acoustique voit son siège établi par la clinique surtout et par l'expérimentation. Flechsig, Wernicke l'ont déterminé à la partie postérieure de la première circonvolution temporale, et à la partie voisine de cette circonvolution qui concourt à former l'opercule inférieur de la scissure de Sylvius.

Le lobe temporal est le territoire cortical de projection des impressions auditives, et la sphère auditive cérébrale est la projection de la surface sensible de l'organe de Corti dans l'oreille interne. Elle seule peut percevoir les sensations acoustiques.

Dans l'aphasie sensorielle de Wernicke, qui résulte de la lésion de l'écorce du *centre même de projection* de l'audition (centre de l'audition), sphère auditive gauche, chez les droitiers, droite chez les gauchers (Naunyn), ce qui est perdu, ce n'est pas l'image tonale du mot, c'est la capacité de distinguer les mots dans l'ordre de leur succession, de discerner les intervalles des syllabes du mot, les rythmes de la musique, les sons successifs, etc. C'est un chaos de sons que le sujet perçoit; mais il peut prononcer, malgré cela, un grand nombre de mots; les images tonales sont conservées, le sens des mots est perdu.

Il est évident que la destruction des centres et des fibres d'association altère bien davantage l'audition des mots. Il y a alors *aphasie sensorielle* transcorticale (Heubner, Wernicke, Lichteim) (paraphasie verbale, dyslogie de Siglas, surdité aperceptive de Flechsig, dysphasis de Siglas).

L'association est rompue. Les patients disent quelques mots, les répètent quand on les leur dit ; mais le sens et la signification de ces mots ne sont plus éveillés par le son.

Il faut aussi noter que la rapidité du réflexe simple est des plus importantes au point de vue de la protection et de l'adaptation de l'oreille. La durée de réaction est en moyenne de 150 millièmes de seconde (transmission et perception psycho-physiologiques réunies). Et, bien entendu, même à l'état normal, le temps de réaction offre d'infinies différences individuelles (équation personnelle).

Notons, en terminant, que l'influence de l'intensité

de l'excitation sur la durée de la réaction est des plus nettes. L'intensité excessive nuit toutefois à l'audition (GELLÉ).

SEPTIÈME PARTIE

APERÇU D'ANATOMIE ET DE PHYSIOLOGIE DU MEMBRE SUPÉRIEUR DANS LEURS RAPPORTS AVEC L'ÉTUDE DES INSTRUMENTS A CORDES.

A. APERÇU D'ANATOMIE

Le membre supérieur.

Un chapitre d'anatomie descriptive du membre supérieur n'entre pas dans le cadre de cet ouvrage destiné à des musiciens, non plus que son anatomie artistique des formes, qui est du ressort de l'art du dessin; mais, nous plaçant à un point de vue un peu différent, nous voulons exposer rapidement ce qu'est le membre supérieur, et quel merveilleux appareil il constitue. Nous dirons brièvement la physiologie de ses mouvements si complexes et si bien adoptés par le cerveau qui commande à leur but, dans le cas particulier que nous envisageons, l'étude des instruments à cordes.

Nous procéderons dans cette étude du simple au composé, après avoir envisagé le membre supérieur dans son ensemble et dans ses connexions avec le tronc qui le supporte. Nous étudierons successivement le bras, l'avant-bras et la main, et nous verrons que ce n'est pas là un classement artificiel et factice nécessaire à une exposition didactique, mais qu'en réalité, les différents segments que nous venons d'énumérer se compliquent d'autant plus qu'ils s'éloignent du tronc et qu'ils s'adaptent à des mouvements de plus en plus variés.

Le bras.

Le bras est relié au corps par une grosse articulation, l'articulation de l'épaule, dans la composition de laquelle entrent deux os, l'omoplate d'une part, l'extrémité supérieure de l'humérus de l'autre. L'omoplate reçoit la tête humérale arrondie, presque sphérique, dans une cupule ovalaire et peu profonde sur l'os sec, mais, en réalité, bordée de nombreux épaississements cartilagineux et ligamenteux qui contiennent et recouvrent l'humérus, tout en lui permettant de se mouvoir dans tous les sens. Cette articulation est éloignée de l'axe du corps par un os mince, arrondi, la clavicule, qui s'étend du sternum à une partie de l'omoplate, nommée acromion, à cause de sa situation élevée. Elle est recouverte par des muscles qui lui donnent sa mobilité. Tout cet ensemble constitue, avec le revêtement cutané, l'épaule proprement dite. Les vaisseaux nourriciers et les nerfs commandent aux mouvements et à la sensibilité, pénètrent dans le bras, par une partie très protégée constituée en dedans par la paroi thoracique, en avant par les muscles pectoraux, en dehors par la face interne du bras, et en arrière par l'omoplate et les muscles qui s'insèrent, d'une part sur cet os et de l'autre sur la tête de l'humérus. C'est l'aisselle ou creux axillaire. Tout cet ensemble d'organes : veines, artères, nerfs, constitue le paquet vasculo-nerveux.

Il est particulièrement développé au bras, et quoique d'un volume absolu plus faible que celui analogue du membre inférieur, il est beaucoup plus important relativement au volume du membre.

La multiplicité des mouvements et des sensations ayant leur siège dans le membre supérieur nous explique cette différenciation.

Nous n'avons pas à entrer dans le détail de la musculature de l'épaule. Il nous suffit de dire que le volumineux muscle deltoïde est l'élévateur du bras; en outre, en raison même de leur obliquité en sens contraire, les faisceaux antérieurs portent l'humérus en avant, les faisceaux postérieurs le portent en arrière.

Pour que l'humérus se porte au-dessus de l'horizontale, il faut que l'omoplate bascule par un mouvement en vertu duquel son angle inférieur se porte en avant et son angle antérieur en haut,

On conçoit combien importe au violoniste, en particulier, la parfaite intégrité de ce muscle, des groupements musculaires voisins et de l'articulation de l'épaule, pour l'exercice de son art.

Entre le deltoïde, qui recouvre l'épaule comme un vaste capuchon, les autres muscles et le squelette, il existe de très nombreux petits coussinets élastiques qui facilitent le glissement des muscles les uns sur les autres d'abord, et ensuite sur le squelette sous-jacent. Ce sont les bourses séreuses normales.

Les frottements qui résultent du contact fréquent de l'instrument avec l'enveloppe cutanée, créent parfois à la partie antéro-supérieure de l'épaule, au niveau du point où la clavicule est saillante, de nouveaux coussinets séreux, ceux-là non plus normaux, mais provoqués par l'exercice de la profession même et dont le siège varie, pourrait-on dire, avec l'attitude de chaque exécutant.

L'intégrité de ces bourses séreuses est aussi très importante, et un furoncle, par exemple, susceptible de s'étendre à la bourse séreuse sous-jacente, peut, bien qu'il soit par lui-même une affection légère et banale, immobiliser pendant de longs jours un artiste, ou, du moins, lui ôter beaucoup de ses moyens.

Nous terminerons ce paragraphe relatif à l'épaule en disant que, chez le violoniste, cette épaule sert de support à l'instrument, qui est serré contre elle par le menton.

Le bras est la deuxième partie du membre supérieur. Ce segment est simple, cylindrique dans son ensemble. Son squelette est formé par un os long, l'humérus, qui s'étend de l'omoplate, où nous l'avons vu, par son extrémité supérieure ou tête, contribuer à la constitution de l'articulation de l'épaule, au cubitus et au radius, qu'il reçoit à son extrémité inférieure par l'intermédiaire d'une articulation très complexe, l'articulation du coude.

En avant de l'humérus, se trouvent *principalement* les deux muscles de la flexion de l'avant-bras sur le bras, le biceps que l'on fait saillir en pliant l'avant-bras sur le bras, et le branchial antérieur que l'on ne voit pas, parce qu'il est au-dessous du précédent, et *accessoirement*, le coraco-brachial qui, prenant son point fixe sur l'apophyse coracoïde de l'omoplate, élève le bras et le porte en dedans et en avant, action constituée par le grand pectoral. Sauf le dernier muscle qui s'insère sur le bras, les deux autres se fixent à la partie supérieure des os de l'avant-bras, le biceps au radius, le brachial antérieur au cubitus.

Prenant son point fixe sur l'épaule, le biceps agit

à la fois sur l'avant-bras et sur le bras. Son action est triple. Il fléchit l'avant-bras sur le bras, il porte l'avant-bras en supination. Cette position est celle dans laquelle la paume de la main regarde en avant et, par conséquent, dont le petit doigt se trouve du côté de l'axe du corps. Si le biceps élève le bras et le porte en dedans, le brachial antérieur fléchit l'avant-bras sur le bras.

La partie postérieure du bras, celle qui est située derrière l'humérus, comprend un seul muscle volumineux, antagoniste des précédents, le triceps brachial, qui étend l'avant-bras sur le bras, en agissant sur l'extrémité supérieure et postérieure du cubitus. En résumé, le bras, qui reçoit sa mobilité des muscles de l'épaule et d'une partie du thorax, sert de moyen de support à la plupart des muscles qui font mouvoir l'avant-bras dans les flexions et l'extension, mouvements qui éloignent ou rapprochent la main de la tête et qui lui permettent de courir sur l'instrument.

L'avant-bras.

Avec l'étude de l'avant-bras, nous abordons un segment complexe. Squelette, articulations, muscles se sont multipliés, c'est une étape de plus vers la main, l'organe éminemment différencié et adapté, et qui se perfectionne toujours au cours de l'évolution de l'espèce, pour obéir aux besoins d'un cerveau aux exigences toujours croissantes.

Un os constituait le squelette du bras. Deux os forment celui de l'avant-bras; ce sont : le cubitus et le radius; os longs et minces, s'articulant en haut avec l'humérus, en bas avec la première rangée des os du corps. L'articulation du coude qui réunit trois os est fort complexe, puisqu'elle présente à la fois des mouvements de flexion et d'extension de l'avant-bras sur le bras et des mouvements de rotation du radius autour du cubitus, qui permettent de porter alternativement la paume de la main en arrière et dans toutes les positions intermédiaires.

Elle se compose, en réalité, de deux articulations, l'une de la flexion et de l'extension, l'autre qui permet au radius, l'avant-bras restant immobile par rapport au bras, de tourner autour du cubitus, portant ainsi la main en mouvement de supination.

De solides ligaments réunissent en haut et en bas le cubitus et le radius. Dans la partie moyenne, les os s'écartent l'un de l'autre, formant l'espace interosseux; cet espace est comblé par un ligament, le ligament interosseux, qui est un vestige de la juxtaposition ancienne des deux os. Cette juxtaposition existe chez les vertébrés inférieurs, dont le membre antérieur n'est pas adapté à des mouvements délicats et variés comme le membre supérieur de l'homme.

La main.

Paume. — La *paume de la main* présente en son milieu le *creux de la main,* circonscrit par deux saillies formant le *talon de la main :* en haut et en dehors, l'éminence thénar, radiale; en haut et en dedans, l'éminence hypothénar, cubitale. Les os du carpe (huit os sur deux rangées horizontales : de dehors en dedans sur la première rangée supérieure, le *scaphoïde,* le *semi-lunaire,* le *pyramidal,* le *pisiforme;* seconde rangée : le *trapèze, trapézoïde grand os* et *os crochu,* s'unissent aussi entre eux de façon à contribuer à former le fond de la gouttière osseuse ouverte en avant.

Le creux de la main est limité en bas par trois petites bosses correspondant chacune aux trois espaces interdigitaux.

Dans la profondeur du creux de la main, passent les gaines des muscles fléchisseurs, venant de l'avant-bras. Les deux éminences latérales contiennent des muscles.

L'éminence thénar contient quatre muscles destinés au pouce : le *court abducteur,* le *court fléchisseur,* l'*opposant,* l'*adducteur.* Il est à remarquer que le court fléchisseur et l'adducteur s'insèrent, en bas, à la première phalange du pouce par l'intermédiaire des os sésamoïdes, perdus dans les tendons des muscles, ce qui augmente encore l'homogénéité des mouvements de cette masse musculaire particulièrement importante chez l'homme, auquel elle prête les mouvements d'opposition du pouce.

Le muscle opposant est situé au-dessous du court abducteur du pouce, en dehors du court fléchisseur et sur le même plan que celui-ci. Ce muscle, étendu du trapèze, os du carpe, au premier métacarpien, est court, épais, triangulaire. Il porte le premier métacarpien en avant et en dedans, en lui faisant exécuter un léger mouvement de rotation qui a pour effet d'opposer le pouce aux quatre derniers doigts de la main.

Ce mouvement donne une adresse et une force extrêmes à la main de l'homme. On n'en trouve nulle trace dans l'échelle zoologique.

L'éminence hypothénar contient trois muscles pour le petit doigt : l'*adducteur,* le *court fléchisseur* et l'*opposant.* L'opposition du petit doigt est infiniment différente comme variété, comme étendue, comme direction, de celle de l'opposition du pouce.

Creux de la main. — La peau est épaisse, la couche graisseuse est cloisonnée, résistante. Le creux de la main présente une aponévrose palmaire superficielle et un ligament annulaire antérieur du carpe.

Le ligament qui va du pisiforme et de l'os crochu en dedans au trapèze, au scaphoïde et au radius en dehors, convertit la gouttière carpienne en un canal ostéo-fibreux, dans lequel passent les tendons fléchisseurs des doigts, sauf le long fléchisseur du pouce et le nerf médian. Ce canal carpien fait communiquer largement le creux de la main avec l'avant-bras.

L'aponévrose palmaire superficielle descend au devant des tendons fléchisseurs, en forme d'éventail ou de grillage, pour les maintenir et leur servir de poulie de réflexion. Elle se termine par quatre languettes aponévrotiques vers les espaces interdigitaux, en séparant en trois saillies de tissu adipeux qui font hernie. Il y a là quelquefois des durillons, des ampoules. Une cloison aponévrotique, formée par l'aponévrose palmaire, isole, à droite et à gauche, les muscles des deux éminences latérales du pouce et du petit doigt.

Il y a une maladie que l'on appelle *rétraction de l'aponévrose palmaire,* fréquente dans l'arthritisme, et dans la goutte.

Une arcade palmaire artérielle superficielle et des nerfs collatéraux palmaires sont au-dessus de cette aponévrose. Enfin, on y trouve les tendons fléchisseurs dans leurs gaines synoviales, suivant deux couches, une superficielle, en avant, une profonde, en arrière, quatre tendons pour chaque couche. Aux tendons du fléchisseur profond sont annexés les quatre muscles lombricaux, qui se fixent en haut sur les tendons fléchisseurs et en bas au tendon de l'extenseur, en se confondant avec le bord du muscle interosseux correspondant, d'où l'homogénéité et la multiplicité des

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

mouvements, surtout avec l'éducation gymnastique de la main et des doigts.

Une gaine séreuse enveloppe les tendons fléchisseurs pour la facilité du glissement. Cette gaine peut s'enflammer et être le siège de hernies, de kystes. Il y a la gaine radiale et la gaine cubitale plus grande, en forme de sablier. Elles sont séparées par le nerf médian et gagnent l'avant-bras. Le pouce est muni d'une gaine propre, celle du petit doigt est commune à tous les fléchisseurs. Les autres doigts en possèdent une spéciale qui ne dépasse pas l'articulation métacarpo-phalangienne.

Enfin, il y a une aponévrose palmaire profonde au devant des os métacarpiens et des muscles interosseux. Il y a également une arcade artérielle palmaire profonde et la branche palmaire profonde du nerf cubital, ainsi que les muscles interosseux palmaires, adducteurs des doigts et, comme les fléchisseurs de la première phalange, extenseurs des deux autres.

Face dorsale de la main. — C'est la face veineuse. Une couche aponévrotique recouvre et maintient les tendons des deux muscles radiaux externes et les quatre tendons de l'extenseur commun et de l'extenseur propre de l'index et du petit doigt.

Les tendons sont reliés entre eux par des expansions fibreuses plus ou moins larges, qui s'opposent à leur écartement, mais ne remplacent en aucune façon un tendon qui est divisé.

Squelette de la portion métacarpienne. — Il y a cinq métacarpiens, premier, etc., en partant du pouce. Le métacarpe forme une voûte dont la concavité regarde en avant. Il s'articule, en haut, avec la deuxième rangée du carpe et, en bas, avec la première phalange. L'articulation du cinquième métacarpe jouit seule d'une grande mobilité, dont peut profiter l'instrumentiste.

Doigts. — Les cinq doigts, dont les noms sont connus, présentent, comme la main, des formes et des dimensions infiniment variables. Ils offrent trois segments de haut en bas : phalange, phalangine et phalangette. La peau est épaisse, souvent très épaisse et recouverte de durillons parfois enflammés, surtout chez les harpistes. Elle est vasculaire, douce au niveau de la pulpe d'une sensibilité spéciale, grâce à l'innombrable quantité de papilles nerveuses qui s'y rencontrent et à la présence de corpuscules spéciaux, les *corpuscules du tact*. La couche graisseuse est serrée et fibreuse.

Chaque doigt a une gaine fibreuse. Sur les deux bords de la phalange, dont la face antérieure est creusée en gouttière, s'attache une lame fibreuse résistante, qui décrit un demi-cercle et forme avec le squelette un véritable canal ostéo-fibreux. Pour la hauteur, la longueur de cette gaine, il est à remarquer que la troisième phalange n'en possède pas. La gaine présentant des fibres obliques au niveau des jointures, offre à cet endroit plus de laxité que sur le reste de son trajet. Les deux tendons fléchisseurs, superficiel et profond, s'engagent ensemble dans le canal ostéo-fibreux, qu'ils parcourent dans toute son étendue, mais dont ils sont loin d'occuper toute la cavité.

Ils ne restent pas superposés dans ce canal, ainsi qu'à leur origine; au niveau de l'articulation métacarpo-phalangienne, le fléchisseur superficiel se creuse en une gouttière, dont la concavité est postérieure et reçoit le tendon profond; le tendon superficiel se divise bientôt en deux languettes, qui s'écartent à angle aigu, de façon à constituer un orifice que traverse le tendon profond. Il forme alors une seconde gouttière à concavité antérieure qu'occupe encore le tendon profond, et les deux languettes vont se fixer aux bords latéraux de la deuxième phalange. Le tendon profond, après avoir traversé le tendon superficiel, va s'attacher à l'extrémité supérieure de la troisième phalange.

La face postérieure des doigts présente une peau fine et l'ongle. C'est sur elle que glisse le tendon extenseur des doigts, aplati, très large, formant une sorte de lame aponévrotique résultant de l'union du tendon proprement dit, des tendons des muscles interosseux et lombricaux. Les vaisseaux et nerfs suivent la face latérale des doigts.

Le squelette des doigts se compose de trois phalanges et de leurs articulations, soit avec le métacarpe, soit entre elles. Les articulations des doigts sont représentées par une tête reçue dans une cavité (énarthrose). La cavité est beaucoup plus petite que la tête qu'elle doit contenir. Aussi, existe-t-il un ligament antérieur, ligament glénoïdien, résistant, destiné à agrandir la cavité de réception tout en servant de moyen d'union.

Creusé en gouttière en avant, pour recevoir les tendons fléchisseurs, ce ligament se fixe en arrière au col du métacarpien, mais d'une manière lâche, tandis qu'il s'unit intimement à la première phalange. Il existe deux ligaments latéraux résistants aussi; le tendon de l'extenseur tient lieu de ligament postérieur. La synoviale est très lâche, surtout du côté de l'extension.

Il y a deux os sésamoïdes (mobiles et libres) dans le ligament glénoïdien du pouce. Ces osselets peuvent s'abaisser dans le sens de la flexion du doigt, mais le ligament qui les unit à la phalange est si court et si résistant qu'il ne leur permet pas de se porter dans le sens de l'extension. Jamais leur face postérieure ou cartilagineuse ne peut se porter au contact de la phalange. C'est un battant de table qu'on peut rabattre, et qu'on ne peut redresser au-dessus du niveau de la table.

En somme, la main est l'organe de la préhension et du toucher. En la ramenant à sa plus simple expression, elle peut être comparée à une pince à deux branches, dont l'une, simple, est représentée par le pouce, et dont l'autre, multiple, est représentée par les quatre doigts.

Le pouce amputé, la pince n'existe plus, la main se trouve réduite à une sorte de crochet et l'homme perd en partie sa force, son adresse, son agilité pouvant atteindre à la virtuosité. Il faut ajouter que, malgré la perfection anatomique, c'est encore toujours le cerveau qui lui donne toutes ses qualités individuelles.

B. Physiologie artistique.

RELATION ENTRE L'ART ET LE MÉCANISME PHYSIOLOGIQUE MÉTHODIQUE DANS L'ÉTUDE DES INSTRUMENTS A CORDES

A l'audition d'un morceau de violon, de violoncelle, de piano, de harpe, pensé par un cerveau d'artiste et interprété par un virtuose intelligent, un frisson caractéristique impressionne les auditeurs écoutant religieusement l'œuvre du maître.

La sensation éprouvée n'a rien de commun avec les autres; elle est intense, fait vibrer notre être et

éveille des associations d'idées si vives, que beaucoup en attribuent la cause à quelque chose d'immatériel. Chez la plupart, l'impression s'efface vite, mais elle persiste chez quelques-uns. Dans une nature organisée pour les arts, elle fait naître l'envie de la reproduire, de la renouveler. Pour cela, il faut s'initier au métier et faire une suite ininterrompue d'efforts pour devenir soi-même l'interprète, même imparfait, de l'œuvre qui vous a tant impressionné.

Mais, entre l'impression première, point de départ de ces efforts, et le moment où elle pourra être communiquée à autrui, il y a un désert aride à parcourir.

On doit abandonner l'agréable et passive impression première, pour suivre les procédés ennuyeux de la technique destinés à éduquer l'oreille et les doigts, procédés assez absorbants pour vous faire oublier le point de départ. On s'arrêtera souvent en route; mais si l'on persévère et si l'on réfléchit, on sera convaincu que l'impression et l'expression artistiques ne peuvent exister dans la perfection des procédés, qu'elle est liée à cette perfection comme l'idée est associée au langage, et devient vivante avec l'articulation des sons et leur intonation.

L'impression artistique que donne la musique instrumentale à cordes est la conséquence de la justesse et du timbre des sons, des nuances, et de la variété de leurs articulations.

Il y a des mélodies sur lesquelles on met des paroles sans hésiter, parce qu'elles répondent à notre état d'esprit actuel, ou bien composées sur des paroles expressives, elles en sont pénétrées et en restent l'enveloppe inséparable.

Les vrais artistes savent rendre avec sincérité toutes ces finesses; les instruments sont d'autant plus parfaits qu'ils obéissent mieux à la pensée directrice. Mais il doit y avoir une pensée; celle-ci prime tout; un instrument n'est jamais qu'un instrument, il ne rend que ce qu'on lui demande, il obéit à un ordre; il y obéit d'autant mieux que sa souplesse est plus grande et qu'il est relié au cerveau pensant par un intermédiaire le moins compliqué et le moins inerte possible.

Le violon et les autres instruments à cordes sont de ceux-là. En contact direct avec le doigt et l'archet, dans le violon, le violoncelle, la harpe, la corde vibre comme s'abaisse la touche du piano suivant le mouvement qu'on lui imprime. Instruments dociles, ils traduisent avec une fidélité quelquefois regrettable les moindres inexactitudes des mouvements du bras ou de la main. L'oreille tolère ces écarts, suivant son plus ou moins de délicatesse. Malgré ces imperfections, rien ne peut remplacer la main de l'artiste; aucune machine ne donnera absolument les variations insensibles du timbre qui en constituent l'expression.

Le doigt est en rapport direct avec le cerveau et la corde. Il raccourcit celle-ci d'une façon qui n'est nullement mathématique. Il vit et travaille suivant le sentiment qui vous anime; la justesse imparfaite a même quelques rapports dans le violon, dans le violoncelle, surtout, avec la voix humaine.

L'archet du violon et du violoncelle, lui aussi, est actionné par la main; ses incessantes variations de pression, d'inclinaison, de distance à laquelle il attaque la corde, traduisent l'émotion et l'état psychique de l'artiste. Finalement, toute hésitation, toute interprétation mauvaise aboutissent à un mouvement incorrect; la pensée et l'intelligence de l'œuvre peuvent être bonnes; si le bras et la main sont maladroits, l'effet n'est pas rendu, au grand désespoir de l'artiste et de ses auditeurs.

Il faut le génie de l'interprétation associé au talen technique; un virtuose sans idées ou sans tempérament artistique, et un artiste sans mécanisme sont incomplets l'un et l'autre; leurs défauts seront toujours un obstacle à l'effet qu'ils désirent produire.

Les mouvements étant commandés par le cerveau, leur perfection est en rapport avec l'éducation antérieure de cet organe.

L'éducation doit être conforme aux lois du mécanisme de l'instrument, c'est-à-dire aux exigences de l'acoustique et de la bonne coordination des mouvements.

L'importance de l'éducation de la main et du bras ne peut échapper à personne; on peut étudier le mécanisme à part, mais il ne faut jamais séparer cette étude des effets artistiques que l'on veut obtenir. Inversement, ce serait tomber dans une autre erreur si l'on dédaignait ces études pour ne voir que l'expression artistique en dehors des conditions matérielles d'un bon mécanisme.

Les grands artistes n'agissent pas de cette façon; ils poussent fort loin la technique de leur art, chacun l'adaptant à ses moyens et à son imagination. Sauf les principes généraux, les procédés employés par certains maîtres ne peuvent s'étendre à tous. On n'atteindra pas forcément leur supériorité en imitant leur façon de faire. L'effet artistique dépend évidemment du procédé, mais ne consiste pas exclusivement dans le procédé.

Les vrais artistes se forment eux-mêmes, ils ont leur technique, et ce n'est pas cette technique qui les fait devenir artistes.

La technique forme de bons élèves, mais seulement des écoliers; pour être original, il faut se dégager des formules et, pour cela, jouir d'une entière liberté.

La pensée s'accommode mal d'un cadre tout fait, elle perd sa saveur et son caractère artistique si on l'oblige à se façonner dans un moule où elle s'étrique et se déforme. Ces observations s'appliquent à la musique instrumentale comme à la musique vocale ou à la peinture et aux œuvres littéraires.

Il y a donc, dans tous les arts, une partie matérielle dont l'étude peut être faite à part; dans la musique instrumentale, la partie mécanique peut être entièrement séparée de l'éducation artistique proprement dite.

Certains artistes n'analysent pas leur mécanisme, ils craignent de voir l'inspiration s'enfuir devant le raisonnement. C'est là un préjugé assez répandu.

L'empirisme livre trop au hasard, et le hasard n'a jamais mené dans la vie le véritable artiste hanté par le génie de l'inspiration. Tous les grands artistes ont eu une exécution irréprochable et ont travaillé instinctivement à la perfection de leur technique.

Pour toutes ces questions, il est encore aussi permis, comme pour le travail vocal, d'isoler le travail instrumental technique de la conception artistique et de son expression. On est mené tout droit à en chercher les conditions de perfectionnement.

Les conditions de perfectionnement du travail instrumental sont aussi liées ici aux lois mêmes de l'acoustique, de la mécanique et de la physiologie. Elles constituent la base de l'enseignement normal dans les conservatoires, et pourraient être étendues à tous les instruments, comme nous l'avons fait précédemment pour le chant lui-même et la déclamation.

La quantité de travail, ou mieux, la durée de travail n'a jamais produit le perfectionnement de l'individu, de même que le poids du cerveau n'indique pas sa

supériorité. C'est dans la qualité du travail qu'il faut chercher l'excellence; cette qualité du travail dépend vraisemblablement de la connaissance approfondie de l'individu qui agit avec l'instrument qui obéit.

Comme pour le travail vocal, l'éducation du musicien instrumentiste est un cas particulier de l'éducation physique. On ne peut voir clair dans la question sans emprunter encore à la physiologie.

C. Éducation physiologique méthodique des mouvements de l'instrumentiste à cordes.

Il y a autre chose que les mouvements des doigts et du bras dans le jeu des instruments à cordes. Ce qu'on appelle se faire les doigts ou avoir des doigts, n'est pas dans les doigts seuls. Il faut se rappeler que les doigts et les bras sont commandés par notre cerveau, et que le perfectionnement du mouvement des doigts n'est que la conséquence du perfectionnement des centres nerveux qui les commandent. C'est du cerveau que doit partir le perfectionnement; il faut un effort personnel voulu; il n'y aura perfectionnement que tant que la volonté et l'attention se maintiendront intactes.

Avec la fatigue, l'attention cesse bientôt, et avec elle, cesse aussi la correction de la technique.

Pour exécuter correctement et sûrement un mouvement compliqué, il faut, dès le début, l'exécuter tel qu'il devra être ensuite. Le premier mouvement laisse une trace dans le système nerveux; s'il a été mal exécuté, il faudra détruire cette première impression et en refaire une autre, chose souvent difficile.

Jamais professeurs, ni méthodes ne remplaceront l'action de notre volonté, d'où doit dériver la correction des mouvements. Nous devons étudier, nous rendre compte par nous-mêmes des mouvements, et réduire volontairement les contractions inutiles, en faisant un choix entre celles qui servent réellement et celles qui nuisent.

L'affinement des mouvements est le résultat d'une économie et d'une meilleure répartition de notre force. C'est encore la lutte musculaire entre la flexion et l'extension, tout à fait analogue à la lutte vocale dans le chant et la déclamation, entre les muscles thoraciques inspirateurs et les muscles expirateurs.

Cela demande, de la part du cerveau, des ordres plus précis qui partent des *centres cérébraux d'impression et d'expression* dont nous avons parlé dans notre travail sur la physiologie appliquée de la voix, pour être envoyés à nos muscles. Car il s'agit encore ici, par l'instrument à cordes, d'un véritable langage remplaçant en quelque sorte la voix, langage créé, avec l'aide du cerveau, par le membre supérieur de l'homme. Et nous savons que ces centres cérébraux d'impression et d'expression dans l'art ne sont autres que les centres cérébraux, les localisations cérébrales mêmes de la parole représentés ici par les localisations cérébrales des mouvements du membre supérieur. En somme, c'est toute une adaptation plus parfaite de nos mouvements au but que nous poursuivons.

Les tâtonnements du début sont inévitables; mais ils seront moins longs, si nous portons notre attention sur ce point essentiel.

Telles sont les principales directives qui doivent guider le travail et le perfectionnement de ces mouvements.

Il faudrait maintenant étudier comment on doit adapter ceux-ci au jeu des divers instruments à cordes. Il y aurait lieu de décrire, autrement dit, la technique physiologique artistique du violoniste, du violoncelliste, du pianiste, de la harpiste, etc. Ce serait vraiment empiéter sur l'enseignement professionnel, auquel revient ce travail.

Disons seulement en terminant qu'il faudrait, en résumé :

Réduire le nombre d'heures de travail et compenser cette réduction du temps d'application par un travail plus intelligent et plus rationnel.

Séparer de la musique proprement dite l'étude du mécanisme de l'instrument, et préparer ce mécanisme par une gymnastique spéciale de la main et des doigts, faite en dehors de l'instrument.

Introduire dans les études quelques notions techniques relatives à ce mécanisme et aux mouvements de la main et du bras, ainsi qu'à la tenue générale du corps.

Soumettre journellement les élèves à une gymnastique hygiénique et corrective obligatoire pour combattre les funestes effets d'une spécialisation aux instruments, à l'âge où a croissance de l'enfant ne peut être entravée sans danger.

D. Essai de classement des natures artistiques chez les violonistes en particulier.

On peut reconnaître, en manière de comparaison entre le violon et la voix chantée, certaines similitudes dans la classification des natures musicales. Il semble qu'il soit possible chez le violoniste, comme chez le chanteur, de faire un classement analogue à celui des voix.

De ce classement initial de la nature artistique du violoniste, tout comme pour les voix, il peut résulter un plus heureux effet d'une bonne éducation artistique, qui donnera alors à l'artiste les vrais profits de ses dons naturels.

Ainsi Sarasate, par exemple, semble absolument un type de violoniste ténor. Il a cherché dans le choix de son répertoire les ouvrages plutôt d'exécution fine, de demi-teinte, minutieuse, la symphonie espagnole de Lalo, ses airs bohémiens, le *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns, les concertos de Mendelsohn, etc.; il caractérise son jeu par une très grande virtuosité et par une légèreté excessive, surtout dans les notes supérieures. Les mains de Sarasate sont fines, élégantes comme son style et sa personnalité.

D'autre part, Ysaye représenterait plutôt le violoniste baryton. Son répertoire se compose d'œuvres choisies dans un caractère noble : les concertos de Lalo, de Max Bruch, Vieuxtemps, de Bach, etc. Le son est plus généreux. Le mécanisme est plus puissant, moins léger. Il se prête beaucoup plus au son filé comme Renaut en chantant. La corpulence de l'artiste dénote une grande puissance, sans lourdeur très appréciable. La main est forte, les doigts ne sont pas lourds.

Quant à la basse, elle peut être personnifiée par Joachim, qui se plaît à jouer la *Chaconne* et l'*Aria* de Bach, le concerto de Beethoven, d'anciens concertos de Spohr, etc. Son style se plaît mieux dans une sonorité austère quoique fort belle et puissante que dans une recherche de virtuosité. Les mains sont larges et charnues. Sa main forte et puissante rappelle la splendeur de son style. La carrure de sa personnalité semble cadrer avec la puissance de son style.

Avec eux, on a entendu dans le genre ténor, Paganini, Sivori, Kubelick, Thibaud, etc.; dans le genre baryton, Vieuxtemps, Wieniawski, Danela, Olivera, etc.; dans le genre basse, Geloso, Sechiari, etc.

Il n'est pas possible de classer PAGANINI, qui fut un peu le modèle des trois genres, virtuose sans égal, puissant et de belle sonorité.

E. Maladies professionnelles du violoniste, etc. Prophylaxie.

En ce qui a trait au mécanisme dans l'étude du violon, nous n'avons pas à anticiper sur les données propres du professeur. Cependant, en présence de l'existence incontestable des nombreux cas de maladies professionnelles du violoniste, n'y a-t-il pas lieu de se demander si, par des exercices de gymnastique raisonnés, exécutés préalablement à l'étude du mécanisme, il serait possible de mieux orienter l'artiste vers une meilleure utilisation de ses moyens?

On le mettrait ainsi souvent à l'abri d'inconvénients quelquefois graves et susceptibles d'entraver sa carrière artistique.

L'étude du violon et la spécialisation à cet instrument ne sont pas sans danger pour la santé. Elles déforment le corps et ont sur lui une action anti-hygiénique très accusée. La tenue prolongée du violon élève l'épaule gauche, abaisse la tête, resserre la poitrine; la station hanchée debout, ou la station assise longtemps soutenue fatiguent et dévient la colonne vertébrale. Les doigts de la main gauche se déforment et restent fléchis. La respiration est courte, irrégulière et insuffisante pendant le jeu de l'instrument. L'attention soutenue, les veillées, les excitations constantes, provoquées par les succès ou les déceptions de la vie d'artiste, amènent rapidement une nervosité maladive.

Nous signalerons seulement les petits inconvénients du métier : durillons de la pulpe des doigts et du menton; furoncles dus à l'irritation de la peau par la pression de l'instrument contre la partie gauche du menton et la clavicule.

Pour plus de précision, il semble qu'il soit possible de diviser les maladies professionnelles du violoniste en deux catégories :

1° les maladies objectives;

2° les maladies subjectives.

Les premières, celles que l'on voit au simple examen, sont :

1° Les *déformations*. Ces déformations atteignent les doigts et la main. Il est habituel de voir le médius et l'annulaire constamment rapprochés l'un de l'autre. Le médius ou second doigt du violoniste étant celui qui a le plus de force et de vitesse est souvent hypertrophié. Pour les trilles, il est plus employé que le troisième doigt (annulaire). Autant de raisons pour qu'il soit plus hypertrophié.

Il y a toujours dans l'attitude du thorax du violoniste une légère déviation de la colonne vertébrale, compensatrice de l'attitude nécessitée par la position même de l'artiste. Cette déviation entraîne un abaissement de l'épaule droite, avec relèvement de l'épaule gauche. En arrière, les omoplates sont saillantes. Chez la femme, quelquefois seulement, il se produit une saillie prononcée de la hanche gauche, avec effacement de la droite.

Ces maladies objectives n'ont du reste pas, semble-t-il, une grande importance sur l'évolution de la carrière de l'artiste.

2° Les maladies subjectives, celles que ressent l'artiste, sont plus sérieuses.

C'est, tout d'abord, la *douleur de l'épaule droite*, provoquée soit par la fatigue, soit surtout par de mauvaises habitudes prises dans les attitudes du début.

C'est, ensuite, la *douleur ou la crampe des doigts de la main gauche* et, presque aussi fréquemment, la *douleur et la crampe des extenseurs de l'avant-bras gauche* avec ou sans paramyoclonus.

Il faut bien remarquer que ces affections douloureuses se produisent en dehors de toutes prédispositions arthritiques ou rhumatismales. Elles sont bien du ressort de l'étude du mécanisme du violon, comme l'est la crampe douloureuse de l'écrivain.

Ces douleurs ou crampes douloureuses de l'épaule, des doigts, de la région dorsale de l'avant-bras sont dues à la fatigue extrême que nécessite l'action intensive modératrice des groupes musculaires de l'extension. Ce sont en quelque sorte les muscles passifs, si l'on peut ainsi dire, qui peinent le plus pour pondérer l'action toujours trop vive des muscles fléchisseurs ou actifs, lorsqu'il s'agit soit de virtuosité, soit de couleurs, soit de sentiment.

Le maximum d'action semble fourni dans le mécanisme du violon, surtout par les muscles interosseux et les muscles lombricaux, par tous les muscles de la main, les fléchisseurs et extenseurs de l'avant-bras, du bras et de l'épaule.

Action des muscles interosseux. — Les interosseux ont pour attributions :

1° D'imprimer aux doigts des mouvements latéraux;

2° De fléchir leur première phalange;

3° D'étendre les deux dernières.

CRUVEILHER rapporte, avec justesse, la détermination de ces mouvements à l'axe de la main; car cet axe passant par le médius, les mouvements latéraux se divisent en deux ordres : par les uns, les doigts s'éloignent de l'axe médian; par les autres, ils s'en rapprochent. Les premiers ont pour agents les interosseux dorsaux, qui sont tous abducteurs, et les seconds les interosseux palmaires, qui sont tous adducteurs. Or, remarquons que les doigts s'écartent les uns des autres dans un but déterminé, et qu'ils ne se rapprochent, en général, que pour se juxtaposer. L'abduction est donc pour eux une attitude essentiellement active, et l'adduction une attitude le plus souvent passive; c'est pourquoi, celle-ci est desservie par des muscles relativement très grêles, à l'exception toutefois de l'adducteur du pouce qui, associé à tous les mouvements d'opposition de ce doigt, atteint chez l'homme de grandes proportions.

Suivant que les abducteurs sont plus ou moins développés, ils donnent à la main une envergure plus ou moins grande qui élargit encore le cercle déjà si étendu de ses aptitudes. Les personnes privilégiées sous ce rapport se distinguent par des succès plus faciles, soit dans les arts industriels, soit dans le mécanisme artistique de certains instruments de musique; ainsi, les doigts qui s'écartent pour répondre dans la plus grande longueur possible à la colonne d'air d'une flûte ou d'un hautbois; ceux qui, dans leurs mouvements aussi rapides que la pensée, s'étalent en courant sur les touches d'un piano, ou sur les cordes d'une harpe, sont en partie redevables des effets qu'ils produisent à l'action de ces muscles. D'où la nécessité de débuter, dès l'enfance, dans l'étude de la musique instrumentale, soit afin de donner aux interosseux tout le développement qu'ils peuvent atteindre, soit pour procurer ou conserver aux articulations métacarpophalangiennes tous les avantages d'une extrême souplesse; car l'action des

muscles sera d'autant plus prononcée que les leviers à mettre en mouvement seront plus faciles à mouvoir.

Les interosseux produisent des mouvements de flexion et d'extension. En imprimant à la première phalange un mouvement de flexion, et aux deux dernières un mouvement d'extension, les interosseux semblent remplir des usages diamétralement opposés. Ces deux usages sont cependant incontestables; une simple traction faite sur leur tendon, parallèlement à l'axe des muscles, suffit pour produire aussitôt la flexion de la première phalange et l'extension de la seconde et de la troisième.

Après la paralysie des muscles fléchisseurs superficiel et profond, les premières phalanges peuvent donc encore se fléchir; après la paralysie de l'extenseur commun, les secondes et les troisièmes peuvent encore s'étendre.

Les attributions des interosseux ont été signalées tout d'abord par Albinus en 1734[1]. Elles sont nettement mentionnées aussi dans le *Traité d'anatomie* de Sabatier[2]. Les recherches électro-physiologiques de M. Duchenne sont venues les confirmer.

Action des muscles lombricaux. — Les muscles lombricaux ont pour usage de fléchir la première phalange des doigts et d'étendre les deux dernières. Ils opèrent ce mouvement d'extension par un mécanisme sans analogie dans l'économie, d'une part, en s'appropriant le tendon des extenseurs pour agir directement sur la troisième et la seconde phalange, de l'autre, en abaissant, c'est-à-dire en relâchant les tendons fléchisseurs.

Fallope, le premier, en 1561, a nettement signalé les deux attributions des lombricaux, qu'on trouve ensuite mentionnées dans les ouvrages de Winslown, de Sabatier, de Gavard, de Boyer, etc. Mais ils avaient été un peu oubliés, lorsque M. J. Parise, en 1847, pour étudier les usages des lombricaux, les détachait à leur extrémité supérieure, fixait un fil à chacun d'eux et exerçait ensuite sur ces fils des tractions parallèles à l'axe des muscles. Pendant ces tractions, on voit en effet les deux dernières phalanges s'étendre et la première se fléchir.

Ces muscles sont essentiellement les muscles du violoniste, surtout de la harpiste et des pianistes. Leur gymnastique raisonnée et méthodique doit donc précéder et accompagner toute étude de ces instruments.

F. Traitement des maladies professionnelles du violoniste, etc.

Nous avons personnellement guéri, par le traitement électrique méthodiquement appliqué, et surtout par l'hydrothérapie méthodique, plusieurs de nos célèbres artistes violonistes; et voici quelques exercices gymnastiques que nous sommes d'avis de conseiller, et qui contribueront à remédier à ces inconvénients et à assurer la santé des artistes instrumentistes. Ces mêmes soins et conseils peuvent, avec quelques variantes, suivant les cas, s'appliquer aux harpistes, pianistes, violoncellistes, etc., etc.

Exercices correctifs de la tenue. — Pour se redresser et conserver sa rectitude, l'artiste devra exécuter journellement les exercices suivants :

1° Se tenir droit contre un mur, en s'efforçant de toucher en même temps les talons, les fessiers, les épaules et la nuque.

2° S'éloigner ensuite du mur, élever les bras, incliner le corps en arrière en bombant la poitrine et en effaçant le ventre, les mains touchant le mur sans abaisser ni lier les bras.

3° Incliner le tronc en avant et en arrière, les mains à la nuque, les coudes écartés dans le plan des épaules, la tête et le corps bien droits.

4° Pour remédier à l'élévation de l'épaule gauche, chez le violoniste en particulier, faire de la main gauche des tractions verticales sur une poignée suspendue au plafond et terminée par un ressort de caoutchouc ou un contrepoids.

5° Pour remédier à la déformation des doigts, exécuter des tensions énergiques de ceux-ci avec extension du poignet. Ces exercices ont un effet différent de ceux indiqués plus haut.

6° Pour s'habituer à bien respirer, conserver la poitrine ouverte en rejetant et maintenant les épaules effacées, et répéter souvent les exercices respiratoires suivants :

« Elever les bras latéralement en faisant une grande inspiration, les abaisser en rejetant de la poitrine l'air inspiré.

« Faire une circumduction lente des bras en inspirant profondément et abaisser les bras en expirant.

« Ecarter latéralement et horizontalement les bras en étendant le tronc et en inspirant profondément, expirer en revenant à la premiere position.

7° Pour combattre la nervosité, des jeux en plein air; jouer simplement au ballon, sans chercher aucune complication inutile. Les exercices à la campagne sans se fatiguer, plutôt à pied qu'à bicyclette; ajouter la lotion d'eau froide le matin au saut du lit, suivie de la friction de la peau à sec avec un linge de toile rude; les bains et la natation quand la saison le permettra.

8° Pour éviter la constipation, canoter ou imiter le mouvement du canotier en fixant les jambes à terre, et en fléchissant et étendant le tronc étant assis sur un tabouret. Faire également des mouvements de jambes sur le tronc, dans la position couchée.

La marche, la course modérée, la danse, les sauts donneront aux muscles du ventre la tonicité nécessaire pour agir sur les fonctions digestives qui languissent.

L'hygiène générale, une alimentation saine, sans excitants du système nerveux, un régime régulier de vie, sans excès d'aucune sorte, rétabliront la santé compromise, et permettront de supporter sans danger la fatigue due au travail, quelquefois excessif, imposé par le pénible métier d'artiste musicien.

1. Albinus, *Hist. Musculorum hom.*, 1736, p. 5 à 14.
2. Sabatier, *Traité d'anatomie*, 1775, t. I, p. 337.

N. B. En ce qui concerne l'anatomie et la physiologie des muscles buccinateurs et de la face, pour l'intelligence de l'étude des instruments à vent, nous renvoyons particulièrement le lecteur, en dehors des données générales de physiologie qu'il trouvera au cours de ce travail, au chapitre II sur la respiration et au chapitre V sur les résonateurs de la voix, dans lequel sont étudiées la bouche, la langue, les lèvres au point de vue spécial de leur adaptation aux mouvements de la buccination.

Drs Jules et Henri GLOVER.

HISTOIRE DU CHANT

Par A. DE MARTINI

ANCIEN PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

ANTIQUITÉ. MOYEN AGE

Nous avons dû, pour composer le présent article, nous aider de nombreux et savants ouvrages.

Celui dans lequel nous avons puisé le plus abondamment est de MM. Lemaire et Lavoix et a pour titre : *Le Chant* (Heugel, fils, 1881).

Le chant date des temps les plus reculés; cela est pour ainsi dire certain, mais on manque absolument de documents à ce sujet.

Les Grecs chantaient, c'est évident; mais comment chantaient-ils? Mystère!

« L'histoire nous a conservé, disent MM. Lemaire et Lavoix, les noms de quelques chanteurs et chanteuses qui paraissent avoir été de remarquables virtuoses, tels que : Stesichore, Xénocrite, Cléomène, Théono, comme chanteurs; Nosside de Locres parmi les femmes; et encore n'est-on pas bien sûr que ces artistes n'aient été plus compositeurs encore que chanteurs. »

Jusqu'au xe siècle, nous ne trouvons rien d'utile à la connaissance de l'art du chant au point de vue historique. A cette époque, c'est-à-dire au moyen âge, nous voyons que l'on commence à s'occuper d'une façon toute particulière du rythme; l'harmonie, les formes mélodiques deviennent l'objet de préoccupations toutes spéciales. On travaille avec soin à la fabrication des instruments, on en varie les timbres et la nature. Bref, nous voyons éclore un art tout nouveau, quoique encore bien différent du nôtre. Le plain-chant n'était pas une lourde et monotone psalmodie; des chanteurs habiles lui avaient communiqué, grâce à leur instinct musical et à leur goût personnel, une grande variété, une grande richesse, qui le rendaient très intéressant.

Jusqu'au xiiie siècle, du reste, c'est dans la musique d'église que s'était réfugié le sentiment artistique.

Les chantres d'alors, astreints aux mélodies canoniques, dont les formes étaient réglées d'avance et qui se renouvelaient peu, ont donné libre essor à leur imagination et ont brodé ces mélodies de mille manières. Cette façon d'altérer ainsi les textes de la musique religieuse était-elle bien liturgique?

Mais comme l'addition de ces traits, de ces vocalises, de ces appogiatures, de ces ports de voix, dont nous retrouvons la trace dans la littérature musicale de cette époque, entre tout à fait dans le domaine du chant, il était dans notre programme d'en parler ici.

Poisson, au xviiie siècle, a dit : « Les anciens avaient beaucoup de notes multipliées sur une même syllabe, c'est ainsi qu'ils faisaient les tenues. »

Les reviseurs du chant romain ont retrouvé presque toutes ces tenues.

J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, raconte que Charlemagne, lors de son séjour à Rome, fut tellement charmé de la façon de chanter des chantres de la chapelle du pape, qu'il demanda au souverain pontife, qui était alors Adrien Ier, de lui donner des chantres romains pour corriger le chant français, et le pape lui donna, dit-on : Benoit et Théodore, deux chantres savants et instruits par saint Grégoire lui-même; il lui donna aussi des antiphonaires[1] de saint Grégoire qu'il avait notés lui-même en notes romaines.

De ces deux chantres, le roi Charles, de retour en France, envoya l'un à Metz et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant des villes de France de leur donner à corriger les antiphonaires français que chacun avait altérés par des additions et retranchements à sa façon, et tous les chantres français apprirent le chant romain.

Fétis, dans son *Histoire générale de la Musique*, fait remarquer qu'il y a là une erreur chronologique, car en supposant que les deux chantres Benoit et Théodore, emmenés par Charlemagne d'Italie en France, aient été âgés seulement de deux ans au moment de la mort du pape Grégoire, advenue en 604, ces chanteurs n'auraient pas eu moins de 185 ans (Fétis dit 193, pourquoi?) à l'époque où le pape Adrien les aurait donnés à Charlemagne en 787.

Mais cette erreur est sans importance, car ces deux chantres avaient assurément conservé les traditions du grand pontife, et ils chantaient d'après les règles établies par lui.

Des écoles furent fondées dans diverses villes de France sur le modèle de celles de Soissons et de Metz, dont les premiers maîtres avaient été les deux chantres romains Pierre et Romanus et non Benoit et Théodore, comme le prétend J.-J. Rousseau. Car Pierre et Romanus, tels étaient les noms des deux chantres donnés à Charlemagne par le pape Adrien Ier; ces deux noms sont connus maintenant d'une façon certaine.

Saint Augustin nous dit que quelques chants d'église étaient suivis de notes que l'on chantait sur des syllabes qui n'avaient aucune signification. Ces mots s'appelaient *neumes*[2], et c'est par eux que les fidèles, qui ne trouvaient plus de paroles pour les exprimer, manifestaient leur foi et leur amour de Dieu.

---

1. *Antiphonaire : s. m.* Livre de plain-chant contenant les antiennes, les répons.

2. *Neume : s. m.* Dans le plain-chant, suite de notes que l'on ajoute à la fin des antiennes et qui se vocalisent sur la dernière syllabe du dernier mot.

Le neume devint par la suite l'*alleluia*.

Cela se continuera jusqu'au XIVe siècle.

A partir de cette époque, la musique prenant de jour en jour une place plus grande dans l'art, les papes voulurent donner plus de gravité aux chants religieux et les dépouillèrent peu à peu de leur élément profane.

Les chanteurs du moyen âge, ceci est bien établi, employaient la *voix de poitrine*, la *voix de gorge* et la *voix de tête*.

Un de leurs ornements favoris consistait à passer rapidement de la voix de poitrine à la voix de tête, ce qui constituait des chants semblables aux tyroliennes que nous entendons tous les jours.

Les théoriciens de cette époque avaient laissé des tableaux de neumes dans lesquels se trouvaient un grand nombre de mots appliqués à autant de signes.

De savants et patients chercheurs ont fini par découvrir depuis que nombre de ces signes représentaient des ornements du chant. Voici les noms de quelques-uns de ces ornements et leur traduction : *crispatio, trepidatio, reverberatio, vinulæ, voces tremulæ, copula, hocheti,* qui signifiaient : tremblé, flatté, trille, vocalise, note piquée, etc.

Le mot *voces tremulæ* exprime bien le genre d'ornements qu'employaient les chantres. C'était des *trilles* et des *tremblements*. La *copula* était une broderie faite par le ténor sur une tenue de basse.

« Sans copula pas de chant parfait, » disait Jean de GARLANDE au XIe siècle.

Le *hochetus* n'était pas autre chose que notre *note piquée*, notre *picchettato* moderne.

Les doubles et les simples appogiatures ascendantes ou descendantes étaient fréquemment employées, ainsi que les ports de voix.

En somme, tous ces ornements peuvent être classés dans les *Liquescentes voces* de GUIDO.

Le trille disparut presque complètement de la musique religieuse à partir du XIVe siècle ; mais deux cents ans plus tard, vers la fin du XVIe siècle, un chanteur de la chapelle pontificale, Jean Luc CONFORTI, en fit un nouvel usage avec un réel succès.

Les ornements étaient représentés, comme nous l'avons dit, par des lettres et, souvent aussi, par des neumes qui vinrent par la suite se fondre dans certains signes de plain-chant.

Voici les noms de quelques-uns de ces neumes et le genre d'ornements qu'ils représentaient :

Epiphanus, port de voix ascendant.
Cephalicus, port de voix descendant.
Quilisma, gruppetto ascendant.
Ancus, gruppetto descendant.
Pressus, trille (*vox tremula*).
Gutturalis, notes répétées.

Vers le XIe siècle, commence à apparaître le *déchant* ou *chant sur le livre* dont nous parlerons plus loin ; au XVIe siècle, le *chant sur le livre* deviendra si florissant que c'est lui qui constituera seul, pour ainsi dire, tout l'art du chant.

En suivant l'histoire du chant, nous arrivons à l'époque dite de la Renaissance, c'est-à-dire vers la moitié du XVIe siècle.

RENAISSANCE

Cette partie de notre article comprendra l'histoire du chant pendant une période d'un siècle environ (de 1453 à la moitié du XVIe siècle), époque qui pour nous, Français, s'étend approximativement du règne de Charles VII à celui de Henri II.

C'est pendant ce temps-là que l'art du *déchant* (ou chant sur le livre) fut à son apogée, quoi qu'aient pu faire les papes pour rendre à la musique religieuse sa simplicité et sa majesté primitives.

Malgré les efforts de maîtres tels que PALESTRINA et un peu avant lui Josquin des PREZ, la différence entre la musique profane et la musique sacrée est restée très peu appréciable dans cette période si remplie et relativement si courte.

Nous avons cité plus haut un auteur français (il était né à Condé-sur-Escaut), Josquin des PREZ.

Ce compositeur, si délaissé maintenant, était si célèbre et si renommé alors, qu'un auteur italien, son contemporain, écrivait de lui :

« *Si canta il solo Jusquino in tutte le capelle. — Il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Germania, in Francia, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne, il solo Jusquino* » : On ne chante que JOSQUIN dans toutes les chapelles. Rien que JOSQUIN en Italie, rien que JOSQUIN en Allemagne, en France, en Hongrie, en Bohême, dans les Espagnes, rien que JOSQUIN. »

C'est aux Flamands, aux Belges, aux Français et non aux Italiens que l'art du chant doit ses premiers progrès ; c'est eux qui avaient importé en Italie le style nouveau et qui l'ont inculqué à de nombreux élèves.

Galéas Sforza, duc de Milan, vers la fin du XVe siècle, avait une chapelle qui lui coûtait fort cher et dont tous les membres, y compris le maître de chapelle, étaient Français, Flamands ou Belges.

Lionel D'ESTE, duc de Ferrare, vers cette même époque, entretenait une troupe de chanteurs français, qui faisaient l'admiration de sa cour.

Le célèbre Français GOUDIMEL[1] n'eut-il pas la gloire de compter PALESTRINA au nombre de ses disciples?

Les Italiens, c'est indéniable, prirent par la suite une éclatante revanche, et l'art national qu'ils créèrent avec leur instinct natif du chant brilla du plus vif éclat à partir du milieu du XVIe siècle.

Il n'en est pas moins vrai que ce sont les Flamands, les Belges, les Français, les Espagnols et même un peu les Portugais qui, dès les XIVe et XVe siècles, leur apprirent à broder vocalement un contrepoint sur un thème et à combiner avec habileté les diverses parties d'un ensemble.

Ce sont les maîtres du Nord qui avaient conservé les traditions du déchant ou chant sur le livre et en avaient gratifié les Italiens, qui, avec leur génie propre, jetèrent la clarté dans cet art et perfectionnèrent autant qu'il était possible ce genre de composition nommé contrepoint *alla mente* que l'on peut traduire : contrepoint improvisé.

C'est ce genre de contrepoint qui caractérise l'art du chant du XVIe siècle et qui continuera à briller jusqu'à la moitié du XVIIe siècle.

Diego ORTIZ a donné, dans un livre paru à Rome en 1553, la manière dont on peut conduire les voix et fleurir les cadences. Il divise son ouvrage en trois chapitres : 1° Manière de varier ; 2° Manière d'improviser sur le livre ; 3° Règle pour fleurir une partie avec une voix ou un instrument.

Un autre Espagnol, CERONE, fit paraître à Naples, en 1613, un livre intitulé *Il Melopeo*, dans lequel il donnait un traité complet du chant à plusieurs voix,

1. GOUDIMEL (Claude) (1510-1572), musicien, élève de Josquin des PREZ, maître de PALESTRINA, victime de la Saint-Barthélemy.

auquel étaient joints un traité de vocalises, de prononciation ainsi que des conseils sur la tenue du chanteur et l'hygiène de la voix : ouvrage considérable aux deux points de vue intellectuel et matériel.

Malheureusement, toute l'édition de cet ouvrage, à part douze ou quatorze exemplaires, fut perdue dans un naufrage, pendant la traversée de Naples à un port d'Espagne. La légende prétend que le poids énorme de cette édition n'a pas peu contribué à faire sombrer, pendant la tempête, le navire qui la portait!...

(Il faut remarquer que les ouvrages que nous venons de citer s'appliquent aux règles de composition de la musique de chant, mais nullement aux diverses manières de diriger les voix.)

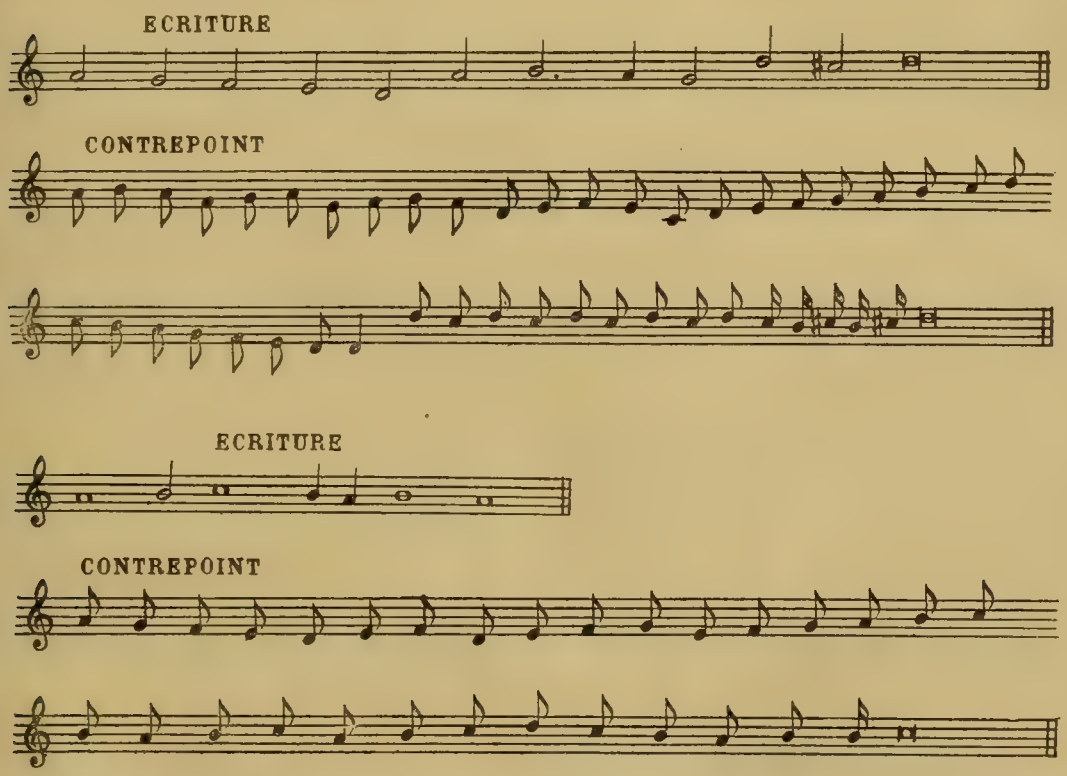
Le contrepoint *alla mente,* improvisé par d'habiles artistes, comme il en existait beaucoup à cette époque, constituait un art véritable, régi par des lois et des règles parfaitement définies et que les musiciens les plus distingués ne dédaignaient pas de cultiver.

Il existait deux sortes de contrepoint *alla mente.* Dans la première, chacun des exécutants faisait ses variations selon son inspiration personnelle.

Quelle habileté fallait-il pour que de cet ensemble d'interprétations diverses ne naquît pas la plus discordante des cacophonies!

Dans la seconde, un seul virtuose chantait et exécutait les variations, les fioritures, les vocalises, les accents qu'il puisait dans son imagination, pendant que les autres parties chantaient la musique telle qu'elle était écrite. Les motets qui étaient chantés simplement sans contrepoint *alla mente* s'appelaient *cantus ut facet* (le chant tel qu'il est fait).

Pour donner au lecteur une idée de ce qu'étaient ces variations, ce contrepoint *alla mente,* ce déchant, ce chant sur le livre, comme on voudra l'appeler, nous en indiquons ci-après deux exemples, empruntés à l'ouvrage de Cerone cité plus haut, et tirés d'un des douze ou quatorze exemplaires sauvés du naufrage. Cet exemplaire se trouve à la bibliothèque du Conservatoire :



Ces exemples de broderies, que nous donnons, ne s'appliquent qu'à des formules de finales. Mais on en faisait aussi sur la mélodie elle-même, dans le courant du motet, en ayant bien soin toutefois de ne pas broder sur les demi-brèves (rondes qui portaient les paroles).

La basse ne se privait pas non plus de broder. Nous avons omis de dire que ces broderies, outre les noms de contrepoint *alla mente,* de *déchant,* etc., sous lesquels on les désignait d'ordinaire, étaient aussi parfois appelées : *diminutions.*

Il faut croire que le mot *diminution* n'avait pas alors tout à fait la même signification que de nos jours; car, si on s'en rapporte aux exemples que nous donnons plus haut, on serait plutôt tenté de les appeler augmentation : question de mot.

Plusieurs graves écrivains ont condamné très sévèrement tous ces embellissements, tous ces *gorgheggi*[1], dont les chanteurs ornaient la musique religieuse, en disant, avec assez de justesse, que ces trilles, ces vocalises, ces broderies détournaient l'esprit des fidèles pendant les cérémonies du culte et pouvaient leur causer des distractions.

Outre le trille, on connaissait aussi le *groppolo* (petit groupe), la *manachina,* le *zumbato* (espèce d'appogiature), qui étaient indiqués dans les parties de chant par les lettres : G, *groppolo;* — M, *manachina;* — T, *trillo;* — Z, *zumbato.*

Avant l'apparition des *castrats*[2], c'étaient les ténors

1. *Gorgheggi* signifie vocalise, plus exactement roulades dans la gorge, presque un gargarisme vocal. — Rossini a fait un recueil de vocalises pour le chant, intitulé : *Gorgheggi.*

2. *Castrat,* nom donné à des hommes qui avaient des voix de soprano.

qui, presque toujours, chantaient la première partie. Lorsque, au grand regret de CÉRONE, il y avait des femmes, la première partie leur incombait.

Les voix humaines se divisaient, comme de nos jours, en basse, baryton, ténor, alto et soprano; mais il y avait, en outre, ces voix de castrats, dont nous venons de parler, voix d'hommes dont l'espèce a presque complètement disparu, et qui étaient en somme, eu égard à l'échelle musicale, de vraies voix de femmes.

Lorsqu'on introduisit les castrats dans les chœurs des maîtrises, c'étaient ces voix-là qui chantaient les parties de soprano et contralto.

Dans notre article sur les castrats nous dirons quelques mots sur ces voix étranges. On se servai beaucoup de la voix de *tête* ou *fausset*, dont l'éclat et le brio étaient très recherchés par les compositeurs.

Outre que l'emploi de ce genre de voix était très fatigant pour l'exécutant, il finissait par devenir insupportable, à la longue, à l'oreille de l'auditeur.

La voix mixte, même, n'était pas inconnue aux chanteurs d'alors, et ils en tiraient des effets charmants.

Tout comme aujourd'hui, les voix justes, souples et bien posées étaient fort rares.

La respiration était l'objet des soins les plus assidus de tous les bons maîtres, et cela se comprend, quand on considère les longues broderies alors à la mode, et qui s'exécutaient presque toujours dans un mouvement lent.

Comme curiosité documentaire, nous relatons les conseils que les vieux praticiens donnaient aux chanteurs :

« 1° Éviter de forcer la voix quand on commence à chanter pour ne pas fatiguer les poumons, et ne chanter ni trop haut ni trop bas.

« 2° Faire beaucoup d'exercices de vocalises.

« 3° Ne manger que des choses légères et éviter les amandes, avelines, noix, à cause des huiles essentielles et un peu irritantes qu'elles contiennent.

« Femme, pommes et noix sont nuisibles à la voix, » ajoutaient-ils.

On sait, du reste, que les chanteurs de cette époque ne mangeaient pas avant de chanter et même étaient toujours très sobres; ils se nourrissaient principalement de légumes, d'où le surnom de *fabarii* (mangeurs de fèves) qu'on leur donnait.

« 4° Pour la boisson, les falsettos, les sopranos et les contraltos doivent prendre le vin très tempéré, parce que le vin alourdit la voix et lui enlève de son acuité pénétrante. Les ténors et les basses, s'ils sont jeunes, et surtout au printemps, doivent tremper légèrement leur vin, parce que le vin échauffe l'estomac et rend la bouche sèche et peu sonore. En hiver, au contraire, il faut le boire tel qu'il sort du cep. Quant aux vieux, ils doivent boire sec en tout temps. »

Francesco SEVERI fit paraître à Rome, en 1615, un petit recueil de chants à plusieurs voix surchargés d'agréments improvisés.

Ce recueil, intitulé *Salmi passaggiatti per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma*, est précédé d'une préface dont voici la substance :

« Aux lecteurs : J'ai voulu publier mon petit livre de psaumes brodés, non pas parce qu'ils donnent la véritable manière de bien chanter, car les passages du genre de ceux que je présente aux lecteurs, sont facilement improvisés à Rome, dans toutes les grandes solennités, mais pour montrer, à ceux qui désirent la connaître, la manière de chanter des artistes romains, et j'ai choisi des traits assez faciles, pour pouvoir être facilement exécutés par chacun.

« Pour cela, il faut :

« 1° D'abord entonner avec aisance et d'une voix ferme et claire.

« 2° Si, en chantant les versets, on rencontre plusieurs paroles sur les mêmes notes, il faut s'appuyer sur la première syllabe en glissant rapidement sur la seconde et marquant nettement la dernière syllabe de la parole.

« 3° En chantant les croches, il ne faut pas manquer de pointer les premières et de les exécuter avec vivacité et sans une trop grande rapidité; si au contraire une croche est pointée, il faut glisser sur la première et s'appuyer sur la seconde. Les demi-croches (*semi-cromæ*) doivent se chanter le plus vite possible, mais avec la voix posée et non de gorge, comme le font quelques-uns, ce qui rend le chant lourd et confus, au lieu d'être agile et clair.

« 4° Nous n'avons pas donné certains passages difficiles et extravagants; car notre intention est de montrer les passages naturels et qui sont improvisés sans études, suivant le style ecclésiastique de Rome et suivant la manière d'Ottavio CATALANI, manière qu'il enseigna à ses disciples pendant les quatorze ans où il fut maître de chapelle à Sainte-Apollinaire à Rome, et maintenant encore où il est maître de son Excellence le Prince de Salmona, neveu de Notre-Saint-Père le Pape Paul V.

« Recevez donc, avec plaisir, ces prémices de mon travail, et tenez compte de l'âge de l'auteur en excusant son inexpérience. De cette façon, vous m'obligerez pour toujours et vous me donnerez le courage de publier un second livre d'airs brodés.

« Portez-vous bien. »

Quels chanteurs exécutèrent ces contrepoints *alla mente*, si en usage à cette époque?

Qui pourrait le dire?

Aucun document n'a pu nous fixer.

Un fait d'une importance capitale dans l'histoire du chant en Italie vint marquer le milieu du XVIe siècle : nous voulons parler de la création de la grande école de PALESTRINA. Cette école qui, comme nous l'avons dit déjà, était pour ainsi dire la continuation de l'école franco-belge, fut la pépinière d'où sortirent tous ou presque tous les remarquables chanteurs qui devaient faire l'admiration du monde entier pendant la deuxième moitié du XVIe siècle.

C'est dans cette brillante pléiade d'artistes que se trouvaient ceux qui exécutèrent les premiers opéras de PERI et de CACCINI.

L'Italie s'acheminait alors vers l'éblouissante période de son histoire musicale, les XVIIe et XVIIIe siècles, période pendant laquelle elle enfanta de si remarquables chanteurs et produisit ces illustres compositeurs qui créèrent le drame lyrique.

A cette époque éminemment artistique, les grands seigneurs et les princes de l'Église avaient leurs musiques et leurs chapelles particulières. Le duc de Ferrare, nous l'avons déjà dit, se distinguait entre tous par le soin qu'il mettait à attirer à sa cour, en les couvrant d'or, tout ce que le monde contenait de célèbres compositeurs, d'illustres chanteurs et d'instrumentistes renommés.

La chapelle pontificale était déjà composée des virtuoses les plus parfaits. Les chanteurs jouissaient d'une très grande considération à cette époque en Italie.

Il n'était pas rare de voir de très grands seigneurs

figurer parmi les chanteurs des chapelles, et même des prêtres qui, quoique arrivés aux plus hautes dignités ecclésiastiques, ne dédaignaient pas de continuer à venir modestement chanter leur partie dans les chœurs des maîtres.

Avec le XVIe siècle prend fin la période de prospérité du *Chant sur le livre*, qui ne tardera pas à être remplacé par le chant à voix seule, autrement dit : *monodie*.

DU XVIIe AU XVIIIe SIÈCLE

Nous voici arrivés au XVIIe siècle, époque si brillante pour l'Italie musicale et chantante.

C'est pendant ce siècle que, par leur prépondérance artistique et par le vif éclat dont ils brillèrent, les chanteurs parvinrent peu à peu à reléguer au second plan les compositeurs et leurs œuvres, pour garder pour eux seuls, pour leur virtuosité, tant au théâtre qu'au concert et à l'église, toute l'attention du public.

Ce XVIIe siècle est une époque de transition qui nous conduit à l'explosion de virtuosité vocale qui va se produire au XVIIIe siècle.

La mélodie se forme ou plutôt se transforme. L'Air commence à montrer des contours plus nets, plus précis; le Récitatif devient de jour en jour plus important, plus chantant, plus vocal.

Dans le même temps, les écoles, rares d'abord, se multiplient, et commencent à faire présager ce que seront nos conservatoires actuels.

C'est aussi de cette époque que date la première apparition des *castrats*, ces merveilleux chanteurs qui créeront en Italie l'art spécial du *bel canto*.

La légende qui faisait des Italiens les premiers musiciens du monde s'est évanouie depuis longtemps; il n'en est pas moins vrai que ce sont eux qui ont appris au monde entier à chanter et à bien chanter.

De cette merveilleuse époque, nous ne nous occuperons uniquement ici qu'en ce qui a rapport au chant.

Un des premiers compositeurs d'alors, LANDI, fit représenter à Rome, en 1634, un opéra dont le poème était du cardinal BARBERINI et qui avait pour titre *Sant Alessio*. Ce poème, soit dit en passant, présentait une certaine analogie avec notre *Robert le Diable*. (La partition de cet opéra est à la Bibliothèque Nationale.)

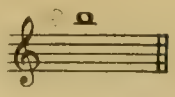
Dans cette œuvre, LANDI montre que, comme tous les anciens maîtres italiens, il connaît très bien les voix et sait très bien écrire pour elles.

Toutefois, dans cet opéra, à moins qu'il n'ait eu sous la main pour jouer le rôle du Démon une basse douée d'une voix plus qu'exceptionnelle, il nous semble que la tessiture de ce rôle est un peu exagérée! En effet, elle s'étend du contre-*do* grave au *fa* aigu[1] :

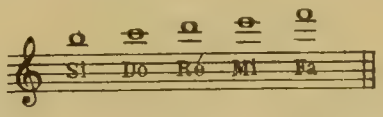
Dans l'opéra *Ercole in Teba*, représenté en 1661, le compositeur Jacopo MELANI a particulièrement soigné le rôle de la basse (Caron), et nous pouvons voir, d'après les nombreuses roulades et vocalises que renferme ce rôle, que la voix de basse était encore très en honneur dans l'école italienne, et loin d'être sacrifiée, à cette époque, comme elle le fut par la suite.

En 1675, on représenta un opéra intitulé *Eteocle e Polinice*, du maestro LEGRENZI, dans lequel commence à poindre l'abandon de la voix de basse, abandon peu marqué encore, mais qui ira en s'accentuant de jour en jour; en revanche, les rôles de femmes ou de castrats y sont tout particulièrement soignés.

C'est dans cet ouvrage que nous voyons, pour la première fois, la chanteuse légère, celle chargée du rôle de Deifile, monter jusqu'au *si* :



Depuis cette époque, nous avons vu et nous voyons tous les jours les chanteuses légères gravir des sommets et ne pas craindre de donner des *do*, des *ré*, des *mi* et même des *fa* :



Dans l'opéra *Il Carceriere di se medesimo*, d'Alessandro MELANI (1681), l'auteur a surchargé tous les rôles, même les rôles secondaires, de roulades, de gorgheggi, de trilles, etc., et comme les seconds couplets de tous les airs sont identiques aux premiers, on est en droit de supposer que les chanteurs ne se privaient pas de les agrémenter encore de nombreux ornements de leur cru.

Il est curieux de voir avec quel sans-gêne les directeurs d'alors avaient l'habitude de procéder. Une fois les chanteurs arrivés dans la ville où la troupe devait chanter, les directeurs s'assemblaient, puis, après avoir fait choix d'un opéra quelconque, ils laissaient les chanteurs libres d'introduire dans la partition primitive, qui devenait alors une espèce de canevas, tous les plus beaux airs qu'ils savaient. Ces airs, la majeure partie du temps, n'avaient aucun rapport avec le sujet de la pièce à représenter. Peu importait...

Au fur et à mesure que nous avançons vers le XVIIIe siècle, nous voyons les sopranos et les contraltos (castrats ou non) devenir les seuls chanteurs employés par les compositeurs. Ils se servaient bien, par-ci par-là, des ténors, mais c'était rarement et comme à regret. Quant aux barytons et aux basses, mis de plus en plus de côté, on ne leur confiait que les rôles bouffes ou de demi-caractère.

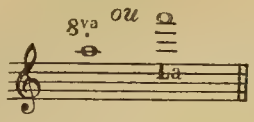
Dans les dernières années du XVIIe siècle, parut un opéra de MANGI, ayant pour titre *La Partenope*[2]. Dans cet ouvrage, la musique est encore plus ornée. On y compte des duos brillants très fleuris et des airs où foisonnent les vocalises, les plus légères et les plus audacieuses.

A la *Partenope* on peut joindre *Olimpia* de FRESCHI, *Idalma* de PASQUINI, *Semiramide* d'ALDOVRANDINI, qui ne le cèdent en rien à la première comme luxe et abondance de vocalises et d'ornements.

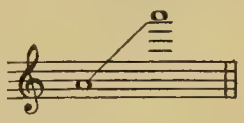
1. Il peut se faire que cet artiste ait obtenu de LANDI d'écrire des notes que lui n'a jamais faites. Nous avons connu des chanteurs, de grands artistes, qui ont usé de ce petit subterfuge. Pourquoi? D'abord pour que leurs descendants s'extrisent sur l'étendue de leur voix, et ensuite et souvent, pour gêner les artistes de province appelés à jouer leurs rôles.

2. Manuscrit à la Bibliothèque Nationale.

Il en est de même pour un autre opéra d'ALDOVRANDINI déjà nommé : *Cesare in Alessandria.* Dans cet opéra, un soprano (castrat probablement) avait la hardiesse de s'élever jusqu'au *deuxième la* au-dessus de la portée :



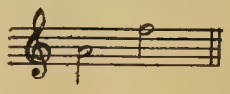
Nous voilà déjà une septième mineure plus haut que le *si* de la chanteuse légère dont nous venons de parler à propos de l'opéra de LEGRENZI, *Eteocle e Polinice.*

Ce virtuose, partant du *la* médium deuxième interligne :  parcourait un intervalle de deux octaves, et, piquant chacune des notes de cette double gamme, revenait à son point de départ. Nous n'avons, quant à nous, jamais rien entendu de pareil.

Le célèbre Alessandro SCARLATTI, dans deux de ses opéras : *Laodicea e Berenice* et *Le Nozze col nemico,* n'a fait qu'entasser airs sur airs, et c'est là tout ce que comprennent ces deux ouvrages, qui sont loin d'ailleurs de valoir les compositions religieuses de ce grand musicien.

Cependant, on doit reconnaître que la musique en est bien écrite pour les voix, que les traits, pleins de variété, y sont bien amenés. Néanmoins, si on excepte quelques morceaux assez expressifs et deux duos bouffes, nous ne pensons pas que ces deux ouvrages aient été susceptibles de contribuer beaucoup à la gloire de SCARLATTI.

C'est dans *Le Nozze col nemico* que l'on trouve le premier modèle dit *de facture.* Dans le morceau que SCARLATTI désigne sous le nom : *Il canto del rossignuolo,* le maître s'est plu à entasser toutes les difficultés les plus étonnantes du chant, entre autres une succession de trilles qui montent lentement du *la* deuxième interligne, au *fa* cinquième ligne :



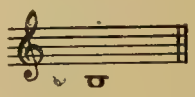
Dans ce même morceau, se trouve une longue tenue de trilles qui dure pendant trois mesures.

L'exemplaire de cet opéra que possède la Bibliothèque Nationale ne porte, pour les secondes reprises, aucun changement notable; il est donc probable que le chanteur, qui était assez habile pour exécuter les difficultés vocales citées plus haut, ne devait pas se faire faute d'ajouter à son tour d'autres traits de son invention, pour faire apprécier de nouveau sa virtuosité, la flexibilité de sa voix, et dévoiler au public les trésors de son imagination artistique.

Disons en passant que tous les opéras que nous venons de citer servaient de prétextes à un luxe inouï de mise en scène. Luxe qui ne continuera pas, car nous verrons, au commencement du XVIIIe siècle, tout ce déploiement des splendeurs décoratives disparaître, et par la suite, le chanteur, avec son art et sa virtuosité, fera seul les frais de la représentation. En voici un exemple : vers 1854, au théâtre Carcano, à Milan, on jouait le *Barbier de Séville,* et pour montrer combien, à cette époque, on s'inquiétait peu de la mise en scène, en Italie, nous dirons qu'au premier acte de cet opéra, le ténor portait le costume Louis XIII. Au deuxième acte, il avait le costume sous lequel on a coutume de représenter le Grand Frédéric, et au dernier acte, quand on lui enlevait son manteau et qu'il disait à Rosine : *Almavira son, io, non son Lindor,* il se montrait aux yeux éblouis de la jeune Espagnole dans un superbe costume François Ier : toque à créneaux, maillot gris-perle, souliers à crevés, etc.; mais le plus beau, c'était la patrouille du deuxième acte, qui portait l'uniforme de la garde nationale de 1830 : shako (hectolitre), habit bleu à queue de morue, buffleteries blanches en croix et pantalon blanc. Le public acceptait ces anachronismes.

Au commencement du XVIIIe siècle, la cantate était peut-être plus en honneur que l'opéra. La cantate était saturée de vocalises, de traits, d'ornements de toutes sortes, de trilles, et par conséquent, elle était très propre à faire merveilleusement valoir la virtuosité des chanteurs; au point de vue vocal et même mélodique, elle nous montre l'école italienne d'alors sous un jour bien plus intéressant que l'opéra lui-même.

Parmi les cantates à citer, dont la Bibliothèque Nationale possède plusieurs recueils, nous avons remarqué celles de SCARLATTI, qui sont d'un style large et élevé, quoique contenant des fioritures assez fréquentes.

Le compositeur y fait descendre le soprano jusqu'au *si* naturel :  au-dessous de la portée.

Parmi les plus belles de ce grand maestro, citons celles intitulées : *Bella bella pietà!* et *Nel mio seno.*

Nous avons aussi les trois cantates de STRADELLA. Une d'elles, et non la moins remarquable, est écrite pour soprano et basse; la tessiture en est assez étendue.

Le soprano y monte jusqu'au *si* naturel, et les traits et vocalises qui se rencontrent dans sa partie sont écrits dans un style des plus harmonieux et du meilleur goût. La basse y chante du *mi* bémol grave au *mi* naturel (un peu plus de deux octaves).

CACCINI et les autres compositeurs de son époque n'eurent garde de se priver des ressources que leur offraient les qualités des chanteurs, leurs contemporains, lesquels procédaient d'après des traditions que les virtuoses du XVIe siècle, tous habiles chanteurs et parfaits musiciens, avaient léguées à leurs descendants; mais le style ayant changé, il leur fallait aussi changer les règles du chant. C'est CACCINI qui eut le talent d'opérer ce changement. Tout en conservant au chant sa forme fleurie, il le mit d'accord avec le nouveau système musical, en lui donnant une force d'expression et d'accent plus grande. GEVAERT a publié dans le *Ménestrel* (1873-1874) une traduction de la préface des *Nuove musiche* de CACCINI.

Voici un passage de cette traduction, que nous nous permettrons d'emprunter à l'érudit et ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles :

« Si on excepte les trilles, les passages, et une bonne émission de voix, l'habileté de ces chanteurs était presque nulle, pour ce qui concerne notamment le piano, le forte, le crescendo, le smorzando, l'expression des sentiments. Le talent de mettre en relief le sens de la poésie et la parole, de colorer le

timbre de la voix, et de lui donner, suivant la situation, le caractère de la joie, de la mélancolie, et de la compassion, de l'intrépidité, il n'en est pas question en ce temps-là, et personne à Rome n'en avait entendu parler, avant que, dans les dernières années de son existence, Emilio del Cavaliere nous rapportât les raffinements qu'il avait appris à la bonne école de Florence. »

Caccini dit encore :

« Les traits d'agilité ne sont point à rejeter absolument, mais on doit en user d'après certaines règles suivies dans mes œuvres et non point au hasard et d'après les errements du contrepoint. C'est pourquoi il est très convenable, surtout quand il s'agit des compositions d'autrui, de préparer soigneusement les traits qu'on désire intercaler dans le morceau. »

Il fait suivre ces paroles de conseils qui dénotent, chez lui, un homme du goût le plus raffiné sur la manière d'émettre le son, de varier l'expression au moyen de nuances, qu'il apprend à employer avec opportunité quant au sens et à la place exacte des accents. Il parle aussi très judicieusement de la respiration; la façon qu'il préconise pour apprendre à faire le trille est celle qu'on emploie généralement pour mettre les élèves en possession de cet artifice du chant. Voici l'exercice qu'il recommande :

Cet exercice produit un très bon résultat, surtout si l'on accentue le rythme énergiquement et également. Il est dans tous les cas très utile pour la souplesse de la voix, s'il est travaillé sans aucune raideur.

Les cinq dernières notes de l'exercice ci-dessus constituent un *gruppetto;* terminer un trille qui a été battu pendant un temps plus ou moins long par un gruppetto, cela s'appelle fermer le trille.

Il est préférable de donner à la phrase musicale ainsi ornée cette terminaison plus concluante. D'après Caccini, le trille et le gruppetto étaient l'acheminement à de très nombreuses broderies.

Les chanteurs qui vinrent après lui, jusqu'aux années 1720-1725 environ, adoptèrent sa méthode, et joignirent l'expression et le dramatique au chant fleuri qui était de mode à leur époque.

Un musicien français qui avait longtemps voyagé en Italie, au temps dont nous parlons, disait que « les chanteurs italiens étaient tous excellents lecteurs et pouvaient facilement chanter leur partie dans un chœur à première vue » (excellent exemple qu'on ne peut trop recommander).

« Les parties de dessus, continue-il, sont chantées par des castrats (le musicien qui parle ainsi voyageait en Italie en 1639) et des *hautes-contre*[1].

« Il y a en Italie de fort belles voix de *baryton*, mais très peu de *basses-contre*[2]. Tous ces chanteurs sont très sûrs d'eux, comme chanteurs, et susceptibles de lire à livre ouvert la musique la plus difficile. » (Nos chanteurs modernes devraient s'efforcer d'arriver à ce résultat.) « Leur façon de chanter, ajoute ce voyageur, est plus animée que la nôtre. Ils ont certaines flexions de voix que nous n'avons pas; il est vrai qu'ils font les passages (fioritures) avec plus de rudesse que nous. Mais aujourd'hui ils commencent à se corriger. »

Déjà, à cette époque, on voit poindre chez les chanteurs cette tendance à vouloir tout accaparer et à n'avoir d'autre préoccupation que celle de mettre en relief leur virtuosité au détriment de l'expression dramatique et de l'invention mélodique; et malheureusement, « on voit » les compositeurs par une faiblesse coupable les suivre dans cette voie. Un correspondant du *Mercure de France,* qui représentait ce journal à Venise, parle en termes dithyrambiques d'une chanteuse qu'on appelait la Margarita, chanteuse douée d'une voix et d'un talent tout à fait extraordinaires, paraît-il.

Laissons la parole au chroniqueur :

« Elle croit voir la terre s'abîmer sous ses pieds, l'enfer qui s'ouvre pour l'engloutir, toute la ville de Rome en armes pour la punir, les démons l'épouvantent par leurs cris, elle entend des trompettes, des timbales et des tambours dans les airs, et exprime par son chant les différentes manières dont son esprit est agité, mais principalement le son des trompettes, qu'elle imite si bien par sa voix qu'on s'imagine entendre des instruments de guerre. »

Un célèbre compositeur anglais, Purcell, très grand admirateur du genre italien, écrivit aussi plusieurs airs du même genre que celui dont parle le correspondant du *Mercure,* entre autres, un air de soprano, accompagné par deux trompettes, les timbales et la basse.

La tessiture de cet air montre que sa créatrice avait une voix très étendue :

Un air de basse du même auteur, et dans des conditions identiques d'accompagnement, s'ébattait dans cet intervalle de treizième majeure :

Ces assauts de voix humaines restèrent à la mode pendant la moitié du XVIIe siècle. Si le sage Caccini avait pu revenir sur terre, quelles exclamations n'aurait-il pas poussées à l'audition de ces airs dont la contexture était si différente et si éloignée de celles qu'il avait préconisées toute sa vie. Mais le talent vocal va se perfectionner; un art nouveau va éclore, et la virtuosité va régner en maîtresse grâce aux chanteurs qui vont illustrer tout le commencement du XVIIIe siècle. Sans nommer tous les artistes, dont la liste serait trop longue, nous en citerons les principaux :

D'abord Caccini, puis ses deux filles, Francesca à Florence et Septimie à Mantoue, Léonora Baroni, qui fut une des chanteuses appelées à Paris par Mazarin, Julie et Victoire Lulli, etc.

Un peu plus tard : Anna Bergerotti, qui vint également à Paris et y créa le *Xerxès* de Cavalli; Marguerite Pia la Florentine, la Cuzzoni et la Faustina, toutes deux plus célèbres encore que les précédentes.

Du côté des chanteurs hommes, en dehors de

1. *Haute-contre :* voix d'homme très aiguë, entre le castrat et le soprano.

2. *Basse-contre :* voix de basse, très grave.

Caccini déjà cité, nous trouvons : Mazocchi, Jacopo Péri, Gagliano et Puliaschi, longtemps attaché comme ténor à la chapelle papale. C'est vers le milieu du XVIIe siècle que les castrats commencent à faire leur apparition.

Etant donné le milieu ambiant dans lequel se trouvèrent les castrats, dans cette ère vocale où primaient seules la virtuosité et l'exécution, il est incontestable qu'ils y jouèrent un rôle considérable, et, nous ne craignons pas de le dire, le principal rôle; il ne pouvait en être autrement, grâce aux qualités qu'un état contre nature leur avait départies.

On ne peut nier qu'ils furent d'inimitables, de prodigieux chanteurs, à un point de vue spécial, bien entendu! Il est certain que s'ils revenaient, ils ne trouveraient pas dans notre musique moderne l'emploi de leur talent ; mais, en se reportant à l'époque dont nous parlons, on doit trouver tout naturel qu'ils y aient brillé d'un si vif éclat.

Quoi qu'il en soit, ce sont les castrats qui serviront à établir les principes de la grande école italienne.

Tout contribuait à faire des Italiens les chanteurs admirables qu'ils ont été. D'abord, la beauté incontestable de leurs voix, plus souples et mieux timbrées que celles des chanteurs du Nord, et puis leur assujettissement strict depuis leur enfance aux principes sages et sévères légués par les maîtres qui les avaient précédés et qui se transmettaient de génération en génération, principes, hélas! oubliés maintenant, mais conservés avec soin dans les écoles d'où sortirent ces grands et incomparables virtuoses qui brillèrent sur toutes les scènes, et les artistes dont la science et les doctes enseignements maintinrent pendant si longtemps l'éco e italienne au premier rang.

C'est en suivant les leçons de ces maîtres que l'élève apprenait son métier, et en sortant de leurs mains, il savait se servir de sa voix et connaissait tous les secrets du chant. Plus tard, une fois dans la carrière, son génie personnel lui faisait trouver des effets nouveaux de style et d'expression qui formaient son individualité. Ces excellentes leçons que l'élève avait reçues de ces maîtres, il les transmettait plus tard à son tour à ses élèves, et ainsi la chaîne des bonnes traditions n'était pas rompue. C'est le XVIIe siècle qui vit naître les premiers conservatoires en Italie. Etablis d'abord à Rome et à Florence, ils ne tardèrent pas à couvrir rapidement toute la péninsule.

L'école romaine est, à juste titre, citée comme la plus ancienne et la plus féconde de toutes ces écoles. C'est elle qui forma tous les artistes qui fondèrent le Conservatoire de Naples, dont, pendant tout le XVIIIe siècle, l'influence fut si grande sur le chant et sur la musique.

Dans ces anciennes écoles, maîtres et élèves avaient la longue patience de consacrer un nombre d'années qu'on ne veut plus sacrifier de nos jours, à la préparation de l'art du chant : travail du *canto spianato* (chant aplani, soutenu, sons filés) et travail aussi important du virtuosisme rapide : gammes, traits, roulades, vocalises, dramatiques et légères, trilles, gruppetti, et tous les ornements du chant; ils devenaient aussi experts sur leur instrument vocal, toutes proportions gardées, que les meilleurs instrumentistes du violon et du piano, etc. Peu de chanteurs s'y soumettent aujourd'hui; c'est ce qui fait proclamer la décadence du chant; mais il n'en est rien; il y a, comme toujours, des chanteurs très exercés, d'autres plus médiocres, faute d'intelligence spéciale, et la multitude des ignorants qui se contentent de leur voix et de leur instinct, trop heureux quand leur voix résiste à un usage sans direction ni méthode.

Dans les conservatoires Nord et Sud de l'Italie, l'enseignement du chant différait en somme un peu par la couleur, mais le fond était le même. Toutes les méthodes italiennes s'accordaient pour exiger le son « di petto », c'est-à-dire de poitrine. Ce mot de *poitrine* ne signifiait pas qu'on devait chanter au point de vue physiologique dans le *registre* de poitrine, c'est-à-dire sur la tenue, l'affrontement des cordes vocales qui déterminent ce registre. On aurait brisé toutes les voix en les obligeant à atteindre dans ce registre des sons qui n'en peuvent faire partie qu'au prix d'efforts exagérés.

Le mot poitrine indique seulement la contre-résonance qui se produit dans le thorax, table d'harmonie principale de la voix, lorsque, la gorge étant dégagée, les vibrations sonores s'étendent librement jusqu'aux extrémités profondes de l'instrument vocal. La pression d'air qui se produit dans le thorax augmente proportionnellement cette contre-résonance de poitrine. Au-dessus de ce centre de sonorités vocales, on couvre plus ou moins le son, en tenant la tête plus ou moins baissée, droite ou levée, ce qui amène des couleurs différentes. L'usage des couleurs sombres peut être critiqué comme celui des couleurs claires, s'il y a abus de part ou d'autre.

Dans tous les conservatoires italiens, notamment dans celui de Rome, on s'occupait de façonner les voix d'après ces principes et en vue d'obtenir des résultats artistiques.

De l'école romaine sont sortis :

Anerio, Antonio Cifra, Antonio Maria Abbattini, qui fut le maître de Domenico del Pane, chanteur de l'empereur Ferdinand III, et de Marc Antonio Cesti, chanteur de la chapelle et compositeur. Cesti vint à Paris présider aux répétitions de son opéra, l'*Orontea;* on peut donc dire avec une certaine vraisemblance qu'il fut l'un des maîtres qui initièrent les Français aux délicatesses du goût italien.

Ce fut Pitoni, élève de Francesco Poggia, qui fonda à Naples la fameuse école d'où sortirent : les Durante, les Feo, les Leo, etc. Bontempi nous apprend, dans son *Histoire de la musique,* comment était réglé le travail des élèves dans ces écoles :

« Les élèves étaient tenus d'employer chaque jour une heure à chanter les pièces difficiles, afin d'acquérir l'expérience nécessaire. Trois heures étaient affectées l'une aux trilles, la seconde aux passages (ornements), la troisième à l'étude des traits. Pendant une autre heure, l'élève travaillait sous la direction du maître, qui avait soin de mettre devant lui un miroir, pour qu'il s'habituât à ne faire aucun mouvement en chantant, ni des yeux, ni du front, ni de la bouche. Telles étaient les occupations de la matinée. Dans l'après-midi, on étudiait la théorie pendant une demi-heure, une heure était employée au contrepoint sur le canto firmo (contrepoint *allamente* dont nous avons déjà parlé), une autre heure à l'étude des lettres; le reste du jour on s'exerçait au clavecin ou à la composition d'un psaume, d'un motet, d'une chanson, ou de toute autre composition, suivant le talent de l'élève. Tels étaient les travaux, les jours où les disciples ne sortaient pas. Dans le cas contraire, on allait jusqu'à la porte Angelica, et

là, on chantait à la portée d'un écho, qui, renvoyant le son, permettait au chanteur de juger sa propre voix; ou bien, l'on entendait la musique qui s'exécutait dans les églises de Rome. Excellente étude, à une époque où tant de bons chanteurs offraient partout des exemples à suivre. En rentrant, les élèves étaient obligés de rendre compte au maître de leurs impressions. »

Nous devons observer que ces études étaient excellentes, et que celles qui concernaient la théorie, le contrepoint alla-mente, les lettres, clavecin, composition et, en définitive, la culture intellectuelle et musicale qui doit accompagner l'étude du chant proprement dit, étaient extrêmement utiles et favorables à l'élévation du niveau artistique. Quant aux heures destinées à l'étude de la voix, nous en comptons cinq par jour; cela semble excessif : il devait y avoir des atténuations. Le travail des trilles et vocalises y devait être pratiqué très moelleux et adouci, car la voix ne supporte pas une trop longue dépense quotidienne, ce qui amène l'usure.

Lotti fonda vers la fin du XVIIe siècle l'école vénitienne qui, de même que celle de Bologne, fondée en 1700 par Pistocchi, devint une des plus florissantes de toute l'Italie. C'est ce même Pistocchi que l'on peut rendre responsable de la diffusion du chant fleuri qui devait seul régner pendant le XVIIIe siècle. Pourtant, il faut bien reconnaître que sa méthode était pure et correcte, et inculquait aux élèves une science approfondie de la vocalisation. C'est du moins ce qui ressort des comptes rendus que nous trouvons dans les gazettes, articles et ouvrages écrits depuis, sur cette époque.

Les principaux élèves de Pistocchi furent :

Bernacchi, Pasi, Minelli, Bertolino, etc. Toutes les écoles que nous venons de citer, établies à Rome, à Florence, et ailleurs, n'étaient pour ainsi dire pas constituées régulièrement; elles n'étaient que des institutions éphémères qui disparaissaient pour la plupart avec leur fondateur, alors que, déjà depuis près d'un siècle, existaient à Naples des écoles régulièrement constituées, qu'on appela par la suite conservatoires, dans lesquels l'instruction était donnée gratuitement, et que de grands seigneurs prenaient sous leur patronage et soutenaient de leur bourse.

Ce fut un certain Jean de Tapia qui, dans la première moitié du XVIe siècle, nous raconte Florino (Francesco) dans son histoire de la musique à Naples[1], eut l'idée de fonder une école dans laquelle seraient enseignés les principes et les saines maximes de l'art.

Mais, l'argent manquant, il alla quêter de ville en ville, de porte en porte, en faveur de son œuvre. Une fois en possession de la somme nécessaire, il revint à Naples avec le produit de sa caisse, et, quelques fonds lui appartenant, il fonda le premier conservatoire de *Santa Maria di Loreto*. Il eut l'adresse d'intéresser à son entreprise le vice-roi et le président du consistoire; malheureusement, Tapia mourut quand son œuvre était à peine achevée.

Le branle était donné. L'exemple de Tapia fut suivi, et un second conservatoire surgit, sous le nom de *Sant Onofrio in Capuana*, dont la direction fut confiée par le vice-roi à la famille des ducs de Monteleone.

Au fur et à mesure que la réputation de ce conservatoire grandissait, le nombre des élèves grandissait aussi, et, en 1607, on érigea un autre conservatoire auquel on donna le nom de *Pieta dei Turchini*, à cause de la couleur de l'uniforme que portaient les élèves (turchini, en italien, veut dire bleu). Indépendamment des écoles ci-dessus, la ville de Naples en possède une autre tout aussi célèbre : celle des *Poveri Gesu Christo*, qui eut l'honneur de compter Pergolèse parmi ses élèves.

Le conservatoire de *Sant Onofrio* et celui de la *Pieta dei Turchini* furent supprimés en 1806 et n'en formèrent plus qu'un qui prit le nom de *Collège Royal de Musique*. En 1826, il fut transféré à San Pietro a Majella, et prit désormais ce nom. Ce ne fut qu'au XVIIIe siècle que s'établirent les conservatoires de Venise et de Milan qui devaient, eux aussi, fournir leur contingent de grands artistes.

ÉCOLES DU CHANT

ITALIENNE. FRANÇAISE. ALLEMANDE.

Ecole italienne. — Nous plaçons en première ligne et faisons passer avant les autres écoles l'école italienne, parce qu'elle est la plus ancienne, et que, pendant de bien longues années, elle a eu la suprématie, une suprématie incontestable et incontestée, sur les autres écoles.

Longtemps, très longtemps, l'Italie a détenu le record de l'enseignement du chant. C'est dans ce pays des arts, seul, que l'on apprenait vraiment à chanter.

Il est indiscutable que l'école italienne, jusqu'au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, avait des qualités que les autres écoles étaient loin de posséder. C'est en Italie, et avec des professeurs italiens, seuls, que l'on pouvait acquérir la bonne émission vocale. C'est là, et pas ailleurs, que l'on arrivait à s'approprier l'A, le véritable A, l'A rond, nourri, onctueux, et à se défaire de cet insupportable A clair, écrasé, affecté et presque E qu'enseignaient les maîtres français.

Il y avait en Italie deux émissions, deux écoles bien distinctes; à Milan, l'émission claire, en dehors, tandis qu'à Naples, au contraire, c'était l'émission sombre, *cupa*, qui était en honneur.

De nos jours, l'école italienne, bien qu'ayant un peu dégénéré, possède encore des qualités très appréciables qui lui sont propres : la vigueur de l'articulation, l'élan (*slancio*), le coup de soleil, la conviction, que rien ne pourra jamais lui ravir, croyons-nous : elles sont innées! Elle manque un peu de correction sans doute, surtout pour le style, souvent exagéré; elle procède parfois à la diable, mais malgré tout, telle qu'elle est, elle n'est pas à dédaigner, il s'en faut.

Dans la prononciation, des tolérances, des négligences se sont produites. On peut reprocher actuellement à cette école la nouvelle manière qu'elle a adoptée de prononcer les finales; autrefois, on enseignait à ne pas appuyer sur les dernières syllabes, à moins qu'un accent tonique n'y obligeât, comme cela se produit dans les mots *sarò, verrò, potè, andrà*, etc., et d'autres sur la dernière syllabe desquels on doit appuyer, ainsi que l'indique l'accent. Les professeurs faisaient une guerre impitoyable aux élèves français pour les forcer à prononcer l'italien comme il doit l'être; il fallait voir comment étaient traités ces élèves quand, par hasard, emportés par l'habitude

1. *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* (Naples, 1869-1871).

ils avaient le malheur d'appuyer sur la dernière syllabe, au lieu de le faire sur l'avant-dernière. « *Maledetto, francesaccio,* » leur criaient-ils, et autres aménités.

Maintenant, dans maints passages, pour donner plus de force peut-être, dans certains récitatifs, les chanteurs italiens ont pris l'habitude d'appuyer sur la dernière syllabe.

Ainsi, au lieu de prononcer : *Io t'āmo, vēngo,* en appuyant selon la règle sur : *t'ā* et sur *vēn,* ils appuient sur les dernières syllabes : *mō, gō,* etc.; mais c'est parce que les compositeurs, complices de ce crime de lèse-prononciation, écrivent leurs récitatifs en conséquence et adoptent cette nouvelle et déplorable mode, témoin, entre autres, Verdi dans son *Othello.*

Ah! si les anciens maîtres pouvaient revenir sur terre, et s'ils entendaient de quelle manière les chanteurs italiens modernes prononcent, ils bondiraient, et tout leur répertoire d'imprécations, si riche cependant, y passerait : *Porci, cani, assassini.*

École française. — L'école française d'autrefois était inférieure, c'est un fait acquis. Elle manquait de grandiose, elle restait plus légère et plus superficielle; toujours la bouche en cœur, elle était gracieuse, c'est possible, mais voilà tout. Ce n'est que peu à peu, et grâce aux emprunts réitérés et constants qu'elle a faits aux écoles italienne et allemande, qu'elle s'est élevée au niveau où nous la trouvons aujourd'hui. Sa qualité évidente, indiscutable consiste en la correction de la diction et du style. Une correction excessive, exagérée même et qui frise parfois la froideur. Le chanteur français manque souvent de personnalité.

Nous ignorons si maintenant en Italie on travaille encore beaucoup la vocalise; mais ce que nous savons d'une façon pertinente, c'est qu'en France on ne la travaille plus assez. « A quoi bon travailler une chose qui ne peut nous être d'aucune utilité pour chanter la musique moderne? » nous répondent les élèves auxquels nous reprochons de négliger la vocalisation. « Mais vous ne savez donc pas que c'est par la vocalisation que vous arriverez à rendre votre voix souple, obéissante et apte à chanter *toutes* les musiques, depuis la plus sérieuse, la plus sévère, jusqu'à la plus frivole, la plus légère et la plus gaie! » Dans le grand répertoire classique, on trouve des œuvres du plus haut mérite, tels que les opéras de Hændel, les cantates de Bach, certains opéras des maîtres italiens, Rossini, Bellini, etc., qui ne peuvent être abordés que par des voix possédant absolument l'art des vocalises, et pas seulement la vocalise légère, mais aussi la vocalise pleine et même dramatique, qui doit donner à ces œuvres leur véritable caractère, leur style, large et grandiose, malgré la rapidité des broderies qui ne font qu'orner de riches étoffes.

Qui ne connaît l'anecdote du maestro Porpora et de son élève Caffarelli, le célèbre castrat? Au bout de quelques années de travail assidu sous la direction de son habile maître, Caffarelli, écœuré et las de répéter tous les jours la même page de vocalises, ose dire un beau matin à son professeur : « Mais enfin, maestro, quand tournerons-nous donc la page? — Quand je le jugerai convenable, » lui répond le bilieux Porpora.

A quelque temps de là, un jour, après la leçon, Porpora frappe sur l'épaule de son élève, et lui dit : « Maintenant, tourne la page. »

La page était blanche! Grand ébahissement de Caffarelli. « Tu viens d'exécuter d'une façon parfaite cette page, que nous avons travaillée uniquement jusqu'à présent. Tu es le premier chanteur de l'Italie, » ajoute Porpora.

Le maestro avait entassé dans cette unique page d'exercices toutes les difficultés du chant : sons tenus et filés, gammes, trilles, etc. Caffarelli fut, en effet, un des premiers chanteurs de son temps.

Que l'anecdote soit apocryphe ou réelle, il n'en est pas moins vrai que ce n'est qu'en travaillant la vocalisation qu'on arrive à faire un vrai chanteur.

Dans les lignes consacrées à l'école italienne, nous avons parlé de l'A rond, onctueux, que les professeurs italiens autrefois inculquaient à leurs élèves et que les Français avaient tant de peine à acquérir. Eh bien! aujourd'hui encore, malgré les efforts de plusieurs maîtres français que nous connaissons, nos élèves, à quelques exceptions près, ne sont pas encore parvenus à s'assimiler ce fameux A. Ils chantent presque toujours sur un A tout proche de l'E.

C'est mesquin, cela manque de noblesse et donne au chant quelque chose de précieux, d'affecté du plus désagréable effet. Nulle part, hors de France, on n'admet cette façon de chanter. Ces sons étriqués, cette voix blanche ou seulement aplatie se corrigent, comme on le verra à l'article émission, en conservant de l'école italienne la plénitude vocale qui résulte de la communication, du mariage des sonorités de la tête avec celles de la poitrine. La respiration et l'articulation concourent à cet équilibre dont l'établissement constitue la pose de la voix.

Parmi les défauts de l'école française, en plus de l'affectation et de l'afféterie, il y a encore le chant monotone, le chant gris. Cela signifie qu'il serait bien désirable que le chanteur français n'arrivât pas à chanter presque constamment *piano,* comme certains le font. Un *forte,* venant de temps en temps rompre la monotonie d'une nuance unique, serait du meilleur effet Le *piano* à outrance étrique la voix; il donne une couleur grisaille qui, trop longtemps persistante, devient d'une monotonie insupportable. Nous regrettons d'avoir l'air de faire ici le procès de l'école française, mais notre premier devoir est de rester impartial.

Nous avons établi dans chacune des écoles française et italienne le bilan des qualités et des défauts. Notre conclusion est que, si on pouvait fondre en un même individu les qualités du chanteur italien et du chanteur français, on obtiendrait l'artiste modèle, l'artiste parfait.

École allemande. — La caractéristique de l'école allemande est une grande tranquillité de son.

Le chanteur allemand ne chevrote pas, mais on peut dire de lui, d'une façon générale, qu'il est un peu froid. Il n'a pas la fougue et l'élan du chanteur italien; il n'a pas le charme et la grâce du chanteur français. Sa voix et sa façon de chanter ne peuvent convenir qu'à la musique allemande, à cette musique éclose dans le pays des sombres légendes.

Il a été publié en Allemagne une dizaine de méthodes de chant; nous ne citerons que celles qui sont les plus connues : Adam Hiller, Winter, F. Schmidt (qui nous paraît dans son ouvrage s'inspirer de Manuel Garcia), Haüptner, Iffert, Müller, Brunow, etc. M. Brunow est l'inventeur de ce qu'il appelle le *son primaire.*

D'après lui, les élèves qui auront le courage de travailler pendant cinq ou six ans, selon ses préceptes, seront sûrs d'acquérir une belle voyelle A (l'A. italien).

Sa méthode consiste à travailler avec acharnement les nasales AN, IN, ON, UN, et les consonnes nasales M, N, NG.

Il est évident que ces diphtongues nasales obligent à élargir, ouvrir, arrondir le son, et que les consonnes qui, en fermant la bouche, font bourdonner un son dans la tête, c'est-à-dire dans les fosses nasales, peuvent contribuer également à couvrir et par conséquent à trouver un A, plein et rond, comme il est désirable.

Il y a encore, en Allemagne, en fait de méthode de chant, celle de Lili Lehmann, publiée sous le titre : *Meine Gesang Kunst* (Mon art du chant), dont on parle avec faveur chez nos voisins.

M. Jules Stockhausen, ancien artiste de l'Opéra-Comique, depuis professeur à Francfort-sur-le-Mein, a fait, lui aussi, paraître, en 1889, chez Peters à Leipzig, une méthode de chant qui, à juste titre, a nos préférences, car son auteur était un chanteur remarquable, doublé d'un parfait musicien.

Les professeurs de chant en Allemagne ont le tort, partagé du reste par quantité des nôtres, de s'attacher à des choses à côté, au lieu de s'occuper de l'art du chant proprement dit. Ils s'inquiètent fort peu de doter leurs élèves d'une bonne respiration, cet agent principal du chant; ils ne s'attachent pas à leur apprendre comment ils peuvent arriver à la développer, comment ils peuvent la conserver.

Ils ne leur enseignent pas à bien vocaliser sur toutes les voyelles (il est vrai qu'il y en a quinze en allemand); ils ne s'occupent pas du *legato*, du *staccato*, du *portamento*, dont il est si important de se savoir servir avec art, pour ne pas tomber dans le vulgaire et l'exagération. Par exemple, le *portamento* est mauvais lorsqu'il traîne d'un son à l'autre, en laissant entendre une dégradation de l'intonation du son supérieur avant d'atteindre le son inférieur. Ce défaut est fréquent. Il faut le proscrire absolument sous peine d'avoir un style déplorable.

La façon de chanter dans les différents styles est un peu négligée par les maîtres allemands; ils enseignent surtout à chanter solidement et, par conséquent, avec force; comme l'Allemand a de bons poumons, il suit avec conscience la leçon à lui donnée, et il estime que cette exubérance du son est suffisante.

Peut-être l'est-elle, en effet, jusqu'à un certain point, pour exécuter la musique déclamée allemande; mais elle est tout à fait hors de mise quand il s'agit d'un vrai *cantabile* d'un chant tendre et expressif.

Tout cela ne nous empêche pas de dire que nous avons connu des chanteurs allemands et des chanteuses allemandes qui chantaient très bien, tant au point de vue français qu'au point de vue italien, mais qui avaient, sans doute, travaillé suivant ces différentes écoles.

LES PRINCIPAUX CHANTEURS DU XVIIIe SIÈCLE

Avant d'entamer l'histoire générale du chant pendant l'époque brillante du XVIIIe siècle, il nous semble opportun de faire l'historique spécial et rétrospectif du chant en France, cette chère France si souvent décriée, et que nous avons un peu délaissée pour ne parler que du chant en Italie.

Il a été admis pendant de longues années que les chanteurs français étaient bien inférieurs aux chanteurs italiens, qui disaient couramment en parlant de nous : *Strillano non cantano* (ils hurlent, ils ne chantent pas). Ce fut peut-être vrai à une certaine époque assez éloignée de la nôtre, mais les choses avaient changé depuis longtemps déjà, que cette opinion était encore accréditée chez une certaine catégorie de gens : ceux qui ont l'habitude d'adopter, sans examen, les opinions toutes faites. (Cette catégorie de gens existe encore de nos jours.) Heureusement, ce préjugé finit par disparaître, et nos chanteurs furent mis à la place que leur mérite personnel leur assignait.

Peut-être, nos chanteurs ne possédaient-ils pas le brio, la facilité d'exécution de leurs voisins d'Italie; mais, sous le rapport du style et de l'expression, ils leur étaient supérieurs, c'est incontestable.

On peut se laisser éblouir, pendant un temps plus ou moins long, par tous ces tours de force, ces clowneries, ces feux d'artifice de vocalises, ces fioritures, ces traits, qui caractérisaient alors le genre italien; mais le chant d'expression, les qualités du grand style et du sentiment artistique finissent toujours par avoir raison et par s'emparer du public. C'est ce qui arriva, et on rendit généralement justice aux chanteurs français.

Dans notre chapitre *Ecoles italienne, française et allemande*, nous avons donné avec impartialité à chacun ce qui lui est dû. Nous avons énuméré, sans parti pris, les qualités et les défauts de ces diverses écoles. Dans la première partie de notre travail, nous avons parlé du chant au moyen âge et des chanteurs d'alors, liturgiques ou autres.

Ces chanteurs formèrent les *maîtrises* qui conservèrent longtemps leur aspect particulier, et nous les retrouvons au XVIIe siècle, à peu près ce qu'elles étaient lorsque Charlemagne en jeta les premières bases.

L'instruction musicale était donnée dans ces écoles d'une façon un peu brutale; la musique n'était pas alors un art d'agrément, comme elle l'est devenue par la suite, et les pauvres enfants qui les fréquentaient recevaient bien moins de caresses et d'encouragements que de coups de fouet, par amitié pour eux sans doute : « Qui aime bien, châtie bien. »

Gantez, un musicien de beaucoup d'esprit, ne raconte-t-il pas qu'un de ses maîtres, ne pouvant arriver à faire chanter une certaine note à un de ses jeunes disciples, lui fit avaler le papier sur lequel cette note était écrite, sous le prétexte de la lui faire entrer dans la tête!

Nous avons omis de dire que Gantez était Marseillais!

Les maîtrises formèrent d'excellents musiciens et de très bons chanteurs. Les compositeurs Cambert et Lulli y recrutaient les artistes dont ils avaient besoin pour l'interprétation de leurs œuvres, et, en lisant les partitions de ces maîtres, on peut se faire une idée de ce que pouvaient être leurs interprètes : d'excellents tragédiens lyriques et de remarquables virtuoses.

C'est, du reste, par la lecture des œuvres écrites et chantées dans les siècles précédents qu'on se rend compte du talent que pouvaient posséder les interprètes de ces œuvres. L'historique que nous en faisons ne doit s'occuper que de ceux qui ont laissé le

souvenir d'une perfection plus ou moins complète, et négliger la foule des médiocres qui a toujours existé et existera toujours.

On voit donc, d'après les quelques lignes ci-dessus, que lorsque les chanteurs italiens firent irruption en France, le terrain, loin d'être inculte et aride, comme on le croit en général, était au contraire bien préparé.

Vers 1640, vint à Paris un homme qui exerça sur le chant français une grande influence, De Nyert.

De Nyert avait accompagné le maréchal de Créqui dans son ambassade à Rome; c'est là qu'il s'engoua du chant italien, qu'il sut, avec tant d'art, à son retour, allier au chant français.

Le roi Louis XIII, qui se piquait d'être excellent musicien, avait fait de De Nyert son valet de chambre.

De ce moment, la réputation de De Nyert devint colossale. Tous les snobs d'alors voulurent prendre de ses leçons.

De Nyert forma de nombreux élèves, parmi lesquels nous citerons Mlles Raymond, Hilaire et surtout Lambert, qui représenta plus tard l'art français dans ce qu'il avait de plus pur et de plus parfait au XVIIe siècle.

La réputation de De Nyert se soutint longtemps, puisque nous voyons Louis XIV le maintenir dans cette charge de valet de chambre, qu'il tenait du père du Grand Roi.

Lambert fut le chanteur de salon par excellence. Pas une réunion élégante, pas un concert dont il ne fût l'ornement et le héros.

Personne ne l'égala jamais dans le chant des « doubles ». Sa réputation était immense, soit comme chanteur, soit comme professeur, soit comme homme d'esprit.

Tout le monde avait à honneur de recevoir des leçons du célèbre Lambert, c'était comme une rage; aussi, sa maison de Puteaux était-elle du matin au soir encombrée d'élèves qui attendaient leur tour. Dieu sait si Puteaux était loin de Paris à cette époque!

Le seul regret que Lambert exprima à sa mort, en 1696, fut de mourir en emportant avec lui sa manière de chanter et sa méthode d'enseignement.

Lambert forma de nombreuses et excellentes élèves, parmi lesquelles : Mlle Hilaire, sa belle-sœur, primitivement élève de Nyert, Mlle Lefroid, et autres.

Sa méthode de chant fut adoptée par ses collègues de Paris et de la province. Il avait une voix un peu faible à la vérité, mais un fort joli timbre; son goût, son émission, son articulation ne laissaient rien à désirer. Il avait l'habitude de chanter accompagné par le théorbe, espèce de grand luth, dont les sons doux et longs s'harmonisaient à ravir avec son genre de voix.

Bacilly, maître de chant, contemporain de Lambert, dans son *Art de bien chanter* (1679), parle en termes pompeux de son collègue comme chanteur, comme compositeur et comme homme du monde; mais il finit son article par une phrase qui n'est pas des plus flatteuses pour les chanteurs : « De sorte que la qualité de chanteur, qui pour l'ordinaire, déshonore ceux qui la possèdent (ceci est l'opinion personnelle de Bacilly, et rien de plus), lui a toujours été honorable et l'a fait toujours distinguer des autres courtisans. »

Lambert n'était pas seul maître du chant à son époque; une pléiade d'excellents professeurs enseignaient en même temps que lui : Camus, Dambruys, Boesset, et autres, sans oublier Bacilly lui-même, auquel on doit le premier traité de chant qui ait paru en France.

Dans cet ouvrage, la partie didactique est un peu négligée et laisse peut-être à désirer; mais l'auteur ne cesse pas de recommander à ses élèves de soigner tout particulièrement la prononciation et la prosodie, ce qui était déjà une des qualités principales de l'école française. Les Français attachaient, à ce que disait Bacilly, autant d'importance aux paroles qu'à la musique; nos ancêtres que nous imitons, en cela du moins, avaient raison. Si les paroles ne comptaient pour rien, il serait inutile de les employer, et on se contenterait de chanter tous les morceaux sur A, comme une simple vocalise ; mais alors, on n'aurait plus le droit d'appeler la voix humaine *instrument parlant*.

Bacilly dit encore dans son ouvrage : « Il faut, pour bien chanter, suivre les règles du chant (ce qui est naïf), c'est-à-dire ajouter les ports de voix nécessaires, les accents, et autres détails de la manière de chanter qui ne sont pas marqués sur le papier, ou même qui ne peuvent pas se marquer. »

Mersenne, en 1636, c'est-à-dire trente ans avant la venue de Bacilly, reprochait à nos chanteurs d'être plus fleuris que les Italiens et de diminuer ainsi l'expression : « Il faut avouer, écrivait-il, que les accents des passions manquent le plus souvent aux Français, parce que nos chanteurs se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par leur mignardise, sans se donner la peine d'exciter les passions de leurs auditeurs, suivant le sujet et l'intention de la lettre. »

Mais, comme correctif, il se hâte d'ajouter : « Ce n'était pas ce qui plaisait le plus au public; et Lulli lui-même, en faisant écrire les doubles et les broderies de ses airs par son beau-père Lambert, cédait aux exigences de quelques amateurs de roulades, et prouvait, en ne les écrivant pas lui-même, le mépris qu'il avait pour ce genre de musique. » L'une des grandes perfections du chant consiste à bien prononcer les paroles et à les rendre si distinctes que les auditeurs n'en perdent pas une syllabe.

C'est ce que l'on remarque aux récits de Le Bailly, compositeur très habile pour l'ornementation des airs et chanteur assez distingué, qui prononce fort distinctement et qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plupart les étouffent dans la gorge, et les prennent si fort entre la langue, les dents et les lèvres que l'on n'entend presque rien de ce qu'ils disent.

On voit, d'après ces extraits, quelles étaient les tendances du goût français à cette époque. Ne sont-elles pas les mêmes de nos jours? Nos pères aimaient beaucoup à chanter seuls sans accompagnement. C'est ce qu'ils appelaient *chanter à la cavalière*. Le Bailly disait à ce propos : « C'est faire le précieux que de se piquer de ne point chanter sans théorbe, et il y a à chanter seul je ne sais quoi de cavalier et de dégagé qui convient mieux à un homme de qualité, que la servitude des embarras d'accompagnement. »

On avait alors comme instruments d'accompagnement : la lyre (sorte de viole), le clavecin et le théorbe.

Mais, vers la fin du XVIIe siècle, le règne de la lyre était déjà passé, et le clavecin semblait encore trop bruyant pour accompagner les voix. (Le clavecin, trop bruyant, cela semble incroyable.)

Reste donc le théorbe, qui avait toutes les sympathies des maîtres de chant; en effet, il semblait

favoriser leur paresse; car, dit toujours ce même BACILLY : « Les leçons sont bien plus courtes, le temps se passe à accorder le théorbe, à préluder, à changer les cordes fausses, et autres superfluités, ce qui fait dire non sans fondement qu'il est très rare d'entendre jouer du théorbe, mais très fréquent de l'entendre accorder. »

La voix de basse était déjà bien plus en honneur chez nous que chez les Italiens. Les basses, à l'exemple des autres voix, d'ailleurs, ne dédaignaient pas les vocalises et les broderies, auxquelles elles joignaient les coulés, les fioritures, les trilles, à la grande joie des dilettanti d'alors.

Nos basses étaient bien supérieures aux basses italiennes, c'est un fait reconnu par tous les critiques musicaux de l'époque.

Parmi les basses célèbres de cette époque citons : THÉVENARD, qui avait succédé à BEAUMAVIELLE, un des chanteurs que Pierre MONIER, envoyé en mission dans le Midi par Sourdéac et Champeron, avait ramenés du Languedoc. THÉVENARD fut un excellent chanteur, moins emphatique que son prédécesseur dans le récitatif, et qui savait faire admirer sa voix, sans pour cela exagérer l'expression.

Avec BEAUMAVIELLE, MONIER avait aussi ramené du Midi la basse-taille ROSSIGNOL, CLÉDIÈRE et TAULET, hautes-contre, et BOUREL-MIRACLE, taille.

C'est avec cette troupe que CAMBERT fit jouer son opéra *Pomone*, dans lequel se produisit aussi une demoiselle CARTILLY, qui disparut tout de suite.

En dehors de ces chanteurs, LULLI en forma d'autres : DUMÉNIL, Mlles SAINT-CHRISTOPHE et LE ROCHOIS.

Cette époque fut l'époque brillante des sopranos et des basses. DUMÉNY, que nous venons de citer, avait une fort belle voix, mais de talent point.

Mlle LE ROCHOIS, au contraire, était une chanteuse de tout premier rang et douée d'une intelligence telle que LULLI ne dédaignait pas de la consulter, en raison de ses qualités de tragédienne et de chanteuse d'expression.

Elle eut pour élève Mlle ANTIER, qui, sans égaler son professeur, lui fit pourtant un certain honneur.

Mlle DESMATINS, Mlle MAUPIN remplacèrent Mlle LE ROCHOIS à l'Opéra. Mlle MAUPIN, plus connue comme femme galante que comme chanteuse, ne manquait pas de talent. Elle fut le premier contralto qui chanta à l'Opéra. C'est pour elle que Campra écrivit le rôle de Clorinde, dans son opéra *Tancrède*. C'était surtout une tragédienne, et c'est à ce titre qu'elle plaisait au public français, déjà engoué alors de la musique déclamatoire.

Entre LULLI et RAMEAU, l'Opéra posséda Mlle JOURNET, voix lourde, mais expressive; Mlle LAGUERRE, excellente musicienne; Mlles AUBRY, VERDIER, BEAUCREUX, etc.; Mme REBEL, femme du compositeur LALANDE, femme de talent et douée d'une fort belle voix.

Comme étoile et comme chef d'école, ce fut la LEMAURE qui succéda à la LE ROCHOIS; chacune d'elles eut son règne; de même que nous verrons régner plus tard les Sophie ARNOULD, les SAINT-HUBERTY, en attendant l'avènement de Mlle BRANCHU, qui créa, pour ainsi dire, l'emploi des sopranos dramatiques, qui s'est perpétué jusqu'à nos jours en passant par Mlle FALCON et autres.

Voici ce que disait un critique du talent de Mlle LEMAURE :

« Jamais la nature n'a accordé à personne un plus bel organe, de plus belles cadences, une manière de chanter plus imposante. Mlle LEMAURE, petite et mal faite, avait une noblesse incroyable sur le théâtre; elle se pénétrait tellement de ce qu'elle devait dire qu'elle arrachait des larmes aux spectateurs les plus froids; elle les animait et les transportait, et quoiqu'elle ne fût ni jolie ni spirituelle, elle produisait les impressions les plus vives. »

Mlle LEMAURE quitta l'Opéra, parce qu'un soir, par un caprice qui n'est pas très rare chez les premiers sujets femmes, ayant refusé de chanter, elle fut conduite au For-l'Evêque[1] et logée pendant une nuit aux frais du Roi.

A côté de Mlle LEMAURE, l'Opéra comptait encore dans sa troupe : JELYOTTE, DUN, TRIBOU, CHASSÉ, Mlles PÉLISSIER, ANTIER, MONVILLE, PETITPAS; etc.

Mlle PÉLISSIER, débuta à l'Opéra en 1722, chanteuse d'expression; elle excellait surtout dans le récitatif.

Les petites chroniques du temps disent en parlant d'elle :

« Mlle PÉLISSIER est la première pour le jeu au théâtre et une des premières pour la coquetterie. »

Elle resta vingt-cinq ans à l'Opéra.

JELYOTTE, ténor toulousain, fut longtemps le favori du public. Excellent musicien, sa voix était une haute-contre très sonore et très étendue. Il abusait, dit-on, des ornements et des fioritures, et pourtant, disent les chroniques du temps, sa qualité maîtresse était l'expression : comment concilier cela?

DUN, qui créa Jupiter dans l'opéra de RAMEAU *Hippolyte et Aricie*, fut chanteur consciencieux et laborieux. Il appartenait à une famille d'artistes. Un de ses descendants fit aussi partie de la troupe de l'Opéra vers 1775.

CHASSÉ a été une des meilleures basses qu'ait possédées le théâtre de l'Opéra.

Vers 1734, débuta dans l'Opéra *les Eléments* de LA LANDE une jeune fille Mlle Marie FEL, très bonne musicienne, douée d'une fort belle voix et chantant de plus avec un goût parfait.

Quoique excellente chanteuse d'expression, on n'en doit pas moins la ranger plutôt dans les sopranos légers que parmi les chanteuses dramatiques. Elle fut la créatrice du rôle de Colette dans le *Devin du Village* de J.-J. ROUSSEAU (1753); elle créa également *Alcimadure*, dans l'opéra de MONDONVILLE. Elle était fille d'un organiste de Bordeaux.

De cette époque datent les débuts à l'Opéra d'un chanteur qui y brilla d'un vif éclat, LARRIVÉE. Il débuta dans *Castor et Pollux*, justement le jour même où JELYOTTE chanta pour la dernière fois le rôle de Castor. C'était ce que nous nommerions aujourd'hui un baryton Martin. La justesse de la déclamation, la pureté et la beauté de la voix étaient ses principales qualités.

Les notes élevées étaient légèrement nasales, ce qui fit dire un jour à un plaisant : « Voilà un nez qui a une belle voix. »

LARRIVÉE changea la manière lourde de dire le récitatif adoptée jusqu'alors; il lui donna plus d'accent et plus de mouvement. Il mourut à Vincennes en 1806.

Continuons cette rapide revue des artistes qui ont illustré cette époque.

Sophie ARNOULD fut plutôt une femme d'esprit qu'une artiste de talent. Sa voix n'était pas d'une

1. For-l'Evêque, prison située à Paris, rue Saint-Germain-l'Auxerrois, où l'on renfermait les détenus pour dettes et les comédiens délinquants.

qualité bien remarquable, mais elle savait l'animer d'une certaine expression.

Sophie ARNOULD était une comédienne originale ; elle avait un jeu à elle qui ne ressemblait pas à celui de ses collègues. Peut-être, est-ce à cela qu'il faut faire remonter la cause de la réputation qu'elle a laissée ?

Ce qui amène à douter un peu de son talent, c'est que GLUCK, après lui avoir fait créer les rôles d'Iphigénie et d'Eurydice, l'abandonna complètement pour adopter Mlle LEVASSEUR. Sophie ARNOULD avait débuté à l'Opéra à treize ans. Elle était née en 1744.

LEGROS sortait de la maîtrise de Laon. C'est de là que REBEL et FRANCŒUR, ayant remarqué sa belle voix de haute-contre, le firent venir à Paris, où il débuta en 1774 à l'Opéra. Chanteur et comédien un peu froid au début, il s'échauffa peu à peu à la fréquentation de GLUCK, qui lui fit créer tous les rôles de ténor aigu dans ses ouvrages. Il prit sa retraite en 1783.

GÉLIN était un baryton. Il succéda dans cet emploi à CHASSÉ. C'est lui qui fut le créateur des plus beaux rôles de GLUCK et, entre autres, de celui d'Hidraot, dans *Armide*. Il quitta l'Opéra en 1779.

Mlle Rosalie DUPLANT joignait à une belle prestance une voix très étendue et un jeu plein de noblesse. Aux dons multiples qu'elle tenait de la nature, elle sut ajouter par son travail toutes les perfections de l'art le plus raffiné.

Vers cette même époque, apparaissent à l'Opéra deux artistes de talents bien divers, LAINÉ et Mlle LEVASSEUR, qui, tous deux, obtinrent sur cette scène de grands et légitimes succès.

C'est BERTON qui découvrit LAINÉ; il l'avait entendu crier de la salade dans la rue, et avait été frappé de sa voix. Il lui fit faire ses études et le produisit une première fois sur la scène de l'Opéra, en 1770. Ce ne fut qu'après un complément d'études qu'il fit ses vrais débuts sur cette scène en 1773.

Il commença par doubler LEGROS et puis le remplaça. Sa voix était une haute-contre un peu criarde et chevrotante, gutturale et légèrement nasale.

LAINÉ, au dire de ses contemporains, était plutôt un comédien qu'un chanteur, et, phénomène bizarre, lui qui avait une excellente articulation dans les récitatifs, prononçait très mal dans les airs. Cette anomalie s'explique par ce fait que, dans les récitatifs, la voix ne prend pas toujours tout son développement, tandis que, dans les airs, le volume de la voix, entraîné par la largeur des phrases, couvre plus facilement les paroles.

LAINÉ a créé : Rodrigue dans *Chimène;* Polynice, dans *Œdipe à Colone;* Licinius, dans *la Vestale*. Il se retira en 1812.

Mlle LEVASSEUR était une grande et superbe personne, douée d'une voix de soprano d'un timbre magnifique. Elle eut l'honneur de créer les rôles de la protagoniste dans les deux opéras de GLUCK : *Alceste* et *Armide*.

La SAINT-HUBERTY, qui devait bientôt faire pâlir l'étoile de Mlle LEVASSEUR, débuta à l'Opéra en 1777; pendant quelque temps, elle resta dans l'ombre, peu remarquée et peu appréciée, excepté par GLUCK. Elle n'était pas jolie et prononçait le français avec un très fort accent allemand. Mais, à force de travail, elle parvint à se corriger de ce défaut de prononciation, et de ceux qu'elle avait contractés en chantant en province et à l'étranger. Elle se révéla dans le rôle d'Angélique de *Roland*, et son succès alla toujours croissant dans les rôles de demi-caractère : le *Seigneur bienfaisant*, l'*Embarras des richesses*, et même dans des rôles tragiques, tels que celui d'Armide dans *Renaud* de SACCHINI.

Elle était pathétique au plus haut degré. FÉTIS raconte que, pendant les premières répétitions de *Didon*, l'ouvrage était accueilli avec méfiance et même jugé assez froidement par le personnel : « Messieurs, dit un jour PICCINI, avant de juger *Didon*, attendez que Didon soit rentrée de son voyage. »

La SAINT-HUBERTY créa *Chimène* de SACCHINI, les *Danaïdes*, etc. Elle quitta l'Opéra en 1790, et périt assassinée avec son mari à Londres, en 1812.

Mlle LAGUERRE, que ses excès de boisson conduisirent au tombeau à l'âge de vingt-huit ans, a laissé le souvenir d'une voix souple et sympathique.

Mlle MAILLART entra à l'Opéra en 1783, et n'en sortit qu'en 1813. Actrice pleine de noblesse, voix très belle et très expressive. Le départ de la SAINT-HUBERTY lui permit de se hisser au premier plan et d'y briller d'un très vif éclat. Ses grands succès furent Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide* et Hécube.

LAYS, dont plusieurs de ses contemporains parlaient encore il n'y a pas très longtemps, était Toulousain. Voici ce que FÉTIS, qui l'avait entendu, en dit : « Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité parmi les abonnés de l'Opéra, LAYS n'était pas un grand chanteur; on peut même dire qu'il ignorait les premiers éléments du chant ; sa vocalisation était lourde, il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, et quand il passait des sons de poitrine à la voix mixte, c'était par une transition d'un organe formidable à une sorte de voix flûtée d'un effet plus ridicule qu'agréable. Il affectait, cependant, de se servir de cet effet, qui, de son temps, faisait pâmer d'aise les amateurs de profession. La plupart de ses ornements étaient surannés et de mauvais goût; mais, malgré ses défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de tous ses auditeurs. Au reste, il avait de la chaleur, et savait animer un morceau de musique. »

D'après ce portrait peu flatteur, mais sans doute ressemblant, on peut juger que le ténor LAYS était un chanteur dont les qualités et les aptitudes se montraient plutôt dans les parties dramatiques et déclamées que dans le chant proprement dit.

CHÉRON possédait une voix de basse, à la fois bien timbrée et d'une bonne et facile émission ; il entra à l'Opéra en 1779. Bon musicien, très intelligent, il était sans contredit, meilleur chanteur que ses camarades, mais bien moins bon comédien. On lui a toujours reproché sa froideur.

Mme CHÉRON, femme du précédent, laissa à l'Opéra de très brillants souvenirs, surtout dans Antigone d'*Œdipe à Colone*. C'était ce que les Italiens appellent un « soprano sfogato », c'est-à-dire aigu. Elle était douée d'une très grande sensibilité, et si désireuse de devenir une grande comédienne que, bien que travaillant le chant et la musique avec ardeur, sous la direction de PICCINI, et autres, elle suivait, avec la plus grande assiduité, le cours de déclamation de MOLÉ.

Mlle GAVAUDAN CADETTE représentait à l'Opéra le genre de l'opéra-comique, suivant en cela les traces de Mlle FEL, dont nous avons parlé plus haut.

Enfin, nous voyons apparaître Mme BRANCHU.

Mme BRANCHU est, on peut le dire, la dernière chanteuse de tragédie lyrique, et la première chanteuse dramatique.

A sa sortie du Conservatoire, où elle venait d'obtenir un premier prix de chant, Mme BRANCHU entra au théâtre Feydeau, pour y chanter l'opéra-comique,

Ce qui tendrait à prouver que sa voix et son talent étaient d'une grande souplesse.

Elle resta peu de temps à Feydeau et entra à l'Opéra, où elle débuta dans *Didon*, en 1801. Douée d'une belle et puissante voix, et d'un grand sentiment, Mme Branchu possédait en outre une science parfaite du chant. Elle fut la créatrice du rôle si beau et si dramatique d'Amazili, dans *Fernand Cortez* de Spontini. Elle quitta le théâtre en 1826. Cette même année, Rossini fit représenter, à l'Opéra, le *Siège de Corinthe*, traduction de *Maometo II*, du duc de Ventignano. Parmi les artistes qui créèrent cet ouvrage, nous voyons Mlle Cinti, qui plus tard devint Mme Damoreau.

L'entrée de Mlle Cinti à l'Opéra y causa une complète révolution. L'arrivée de cette vraie chanteuse légère mit en fuite pour jamais la tragédie musicale, qui fit place au drame moderne, dans lequel les chanteuses auront à montrer moins de qualités dramatiques sans doute, mais une plus grande et plus brillante virtuosité.

Nous retrouverons l'occasion, plus loin, de parler plus longuement de Mme Damoreau-Cinti.

Revenons pour un instant sur nos pas, pour dire un mot, très court, sur les conceptions de Lulli, que l'on peut considérer comme l'origine de notre Conservatoire actuel.

Lulli avait eu l'idée de fonder une école, destinée à instruire spécialement pour le théâtre les élèves chanteurs, déjà dégrossis au point de vue du chant pur par les maîtrises. Cette idée, il en entreprit l'exécution; mais elle ne vint réellement à maturité qu'en 1698, quand la Le Rochois l'eut reprise en sous-œuvre et l'eut faite sienne.

La célèbre chanteuse fonda, en effet, à cette époque, rue Saint-Honoré, l'Ecole de chant et de déclamation. Cette école brilla d'un vif éclat pendant une période de vingt-huit ans, jusqu'en 1726, époque de sa fermeture. Elle forma une pléiade nombreuse d'artistes, en tête desquelles il faut citer Mlle Antier.

Plus tard, fut fondée, rue Saint-Nicaise, dans une dépendance de l'Académie royale de musique, une nouvelle école, qui ne fut en réalité que la résurrection de celle dont Lulli avait eu l'idée première.

Cette école prit le nom de « magasin », parce qu'elle était justement établie dans les magasins mêmes de l'Opéra. Les élèves-femmes qui fréquentaient cette école s'intitulaient elles-mêmes : « demoiselles de magasin ».

C'est Mazarin qui, pour la première fois, appela à Paris une compagnie de chanteurs italiens. Il fit jouer au Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645, un opéra demi-sérieux intitulé : *Festa teatrale della finta pazza*, du maestro Sacrati.

Ces représentations d'opéra italien se continuèrent jusqu'en 1652. Nous nous croyons autorisé, dans l'intérêt du sujet que nous avons à traiter, à passer en revue les artistes italiens qui se sont fait entendre à Paris, depuis que Mazarin avait pris l'initiative de les appeler une première fois chez nous; car tous ces artistes, qui se sont succédé pendant deux siècles environ, ont exercé sur nos chanteurs français une réelle influence.

Pour des raisons que nous ignorons et qui sont, d'ailleurs, sans importance, les chanteurs italiens cessèrent de se faire entendre à Paris à partir de 1652, époque à laquelle la troupe appelée par Mazarin clôtura ses représentations, jusqu'en 1729, c'est-à-dire pendant soixante-dix-sept ans.

En 1729, vint à Paris une troupe d'opéra-bouffe composée seulement de deux chanteurs, Antonio Maria Ristorini et Rosa Ungarelli. Cette tentative n'eut d'ailleurs qu'un mince succès.

Mais plus tard, en 1752, une autre compagnie italienne vint planter sa tente à Paris, et, pendant deux ans, y obtint de véritables triomphes.

Parmi les artistes qui composaient cette troupe figuraient la célèbre Tonelli et la basse Manelli.

Cette compagnie débuta le 2 août 1752 par *la Serva padrona* de Pergolèse. Le succès fut complet.

Pendant cette campagne d'opéra italien, qui dura deux ans, comme nous le disons plus haut, le public parisien put entendre, outre les deux artistes déjà cités : Guerrieri, Lazzari, Mlle Rossi, etc.

Le voisinage de ces chanteurs fut très profitable aux nôtres, tant sous le rapport du style que sous celui de la pose de la voix.

L'intrigue s'en mêlant, cette troupe, quoique n'ayant eu que des succès, se vit obligée de plier bagage. Le « coin » du Roi (français) l'emportait sur le « coin » de la Reine (italien).

Après cela, en 1758, la célèbre De Amicis fit bien, il est vrai, une courte apparition sur la scène de la Comédie Italienne; mais nous ne verrons plus d'opéra italien s'installer à Paris avant 1778, époque à laquelle le nouveau directeur de l'Académie royale de musique, Devismes du Valgay, appela d'outre-monts une compagnie italienne qui, sous la direction de Piccini, fit entendre les opéras-bouffes de ce maître, de Paisiello, d'Anfossi, de Traetta et de Sacchini.

Les principaux artistes dont les noms figuraient sur le tableau de cette troupe étaient : Caribaldi, Vigagnani, comme ténors; Poggi, Gherardi, Focchetti, comme basses; Mmes Chavacci, Rosina, Costanza, Bogliani.

Vers cette même époque, Mmes Mara et Todi se firent entendre dans plusieurs concerts spirituels. Ces deux cantatrices, de grand talent, eurent chacune leurs partisans et combien acharnés!

Le public parisien se divisa en deux camps : les Maratistes et les Todistes, tout aussi violents les uns que les autres, si nous devons nous en rapporter aux chroniques du temps.

Cette lutte entre les deux partis ne fut pas moins ardente et passionnée que celle qui éclata quelques années plus tard entre les Gluckistes et les Picciniste.

En 1788, le célèbre violoniste Viotti, ayant obtenu un privilège, forma une nouvelle troupe d'artistes italiens : Raffanelli, Rovedino, Mandini, Mengazzi. Mmes Maricelli, Baletti, Mandini, en furent les principaux représentants.

Ces artistes eurent une très grande influence sur notre opéra-comique, alors à l'aurore de cette belle période dans laquelle devaient briller d'un si vif éclat les Martin, les Elleviou, les Gavaudan, etc., etc.

Pendant les temps troublés de la Révolution, où le vent n'était guère à la roulade et la fioriture, les chanteurs italiens émigrèrent, mais avec calme; dès 1801, nous les voyons revenir à tire-d'aile.

Depuis cette époque jusqu'à 1877, Paris eut toujours un théâtre d'opéra italien.

C'est sur cette scène que se firent entendre la Barilli, la Festa, la Morandi, la Mainvielle-Fodor, la Catalani, etc.

Napoléon, très passionné pour la musique ita-

lienne, contribua par sa protection à retenir les artistes italiens parmi nous.

Sa chapelle des Tuileries n'était composée que d'artistes italiens : Mmes Grassini, Paer, Brizzi, Crivelli ; MM. Tacchinardi, ténor, Mozari, baryton aigu, et le célèbre Crescentini, en firent longtemps partie.

Le 1er février 1817, l'Opéra italien donnait la première représentation de l'*Italiana in Algieri*. Cette date doit être considérée comme mémorable, car elle marque le véritable début de Rossini en France.

Les artistes qui composaient la troupe italienne à Paris, à cette époque, s'appelaient Mmes Mainvielle-Fodor, Pasta et Cinti (Mme Damoreau), les ténors Garcia et Tramezzani, la basse Bassi, et les bouffes Barilli et Graziani.

Nous nous sommes assez occupé, quant à présent, des chanteurs italiens, passons au théâtre et aux chanteurs français.

De même que les compositeurs étrangers : Pergolèse, Paisiello, Cimarosa, Mozart et autres, avaient exercé une grande influence sur nos compositeurs, les chanteurs italiens ne contribuèrent pas peu au perfectionnement des nôtres. Mais, compositeurs et chanteurs, tout en s'inspirant des étrangers, surent conserver les qualités propres à notre race.

Dans le principe, les chanteurs de notre Opéra-Comique étaient bien plus des comédiens que des chanteurs, dans l'acception stricte du mot, mais bientôt les Martin, les Elleviou, et bien d'autres, inaugureront la longue et brillante série de ces artistes qui illustreront notre scène vraiment nationale.

Quantité d'artistes, à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, imprimèrent une telle personnalité à leur talent, que leur nom est resté attaché au genre du rôle qu'ils interprétaient.

On dit encore aujourd'hui, pour désigner certains emplois : les dugazons, les trials, les martins, les laruettes, etc.

Passons rapidement en revue les artistes qui brillèrent sur la scène de l'Opéra-Comique, ou, pour parler plus exactement, sur la scène de la Comédie Italienne, depuis le dernier tiers du XVIIIe siècle.

Callot, un des plus anciens, débuta en 1760. Il avait une belle voix de baryton aigu, et était si bon comédien, que plusieurs écrivains, ses contemporains, le préféraient à Le Kain.

Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, relate ce fait : à la première répétition du *Huron*, lorsque Callot chanta l'air : « Dans quel canton est l'Huronie, » et qu'il dit : « Messieurs, messieurs, en Huronie ! » son inflexion fut tellement naturelle que les musiciens cessèrent de jouer pour lui demander ce qu'il voulait.

Callot perdit vite sa voix. C'était une voix de ténor, agréable. Il était bon comédien, et avait un jeu plein de sensibilité. Il quitta la Comédie Italienne en 1792.

Un mauvais plaisant avait composé sur lui ce distique spirituel, mais injuste, en faisant allusion à son premier métier de perruquier :

Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
Ecorche les auteurs qu'il rasait autrefois.

Mme Desbrosses débuta à la Comédie Italienne en 1776, à l'âge de treize ans, dans le rôle de Justine du *Sorcier*. Elle était fille d'un acteur de ce même théâtre.

Elle eut pour concurrente la célèbre Dugazon, dont le voisinage lui fit du tort. Mme Desbrosses était meilleure comme musicienne que comme actrice. Cependant, elle excella dans les rôles de duègne, dont elle fit sa spécialité à la fin de sa carrière.

Elle se retira en 1829 et mourut en 1850. Elle était restée cinquante-trois ans au théâtre.

Mlle Favart fut une actrice fine, mais une chanteuse médiocre.

Mlle Dugazon, chanteuse légère ordinaire, mais comédienne délicieuse, avait un jeu des plus fins et des plus spirituels. Son nom sert à désigner encore de nos jours l'emploi qu'elle remplissait. On dit : jouer les premières, deuxièmes dugazons, ainsi que nous le disons plus haut. C'était la chanteuse française par excellence : voix agréable, légère, diseuse adorable et pleine d'intelligence.

De même que Mme Desbrosses, la Dugazon avait débuté à la Comédie Italienne à l'âge de treize ans.

Après avoir été d'abord danseuse, elle ne tarda pas à débuter comme chanteuse dans *Sylvain* de Grétry. Cette transformation eut lieu en 1778. Elle se retira en 1806 et mourut en 1821.

M. Pougin a écrit des choses très intéressantes sur Mme Dugazon et sur Mme Gavaudan, qui, elle aussi, brilla d'un vif éclat sur la scène de l'Opéra-Comique. Les Gavaudan étaient nombreux et formaient une pléïade d'artistes. Deux des sœurs Gavaudan chantèrent à l'Opéra, mais la cadette seule fut célèbre. Les deux artistes les plus marquants de cette famille furent :

Gavaudan (Jean-Baptiste), né en 1772, fit longtemps partie de la troupe d'opéra-comique. Dès son plus jeune âge, Gavaudan s'était adonné à la musique.

Il était fort jeune lorsque ses sœurs débutèrent à l'Opéra.

Il eut pour professeur de chant Persuis, et débuta en 1791, au théâtre de la Montansier. De là, il passa au théâtre de Monsieur, où l'on jouait l'opéra italien et l'opéra-comique français ; sur cette scène, il se trouva entravé par Martin et Elleviou, ce qui le poussa à changer son orientation. D'abord excellent acteur comique, il ne tarda pas à se faire remarquer comme ténor dramatique. Gavaudan était un artiste plein de feu et d'ardeur, et d'un jeu chaud et entraînant. Il se retira en 1828, et mourut en 1840.

Mme Gavaudan (Alexandrine-Marie), femme du précédent, qui fit également partie de la troupe de l'Opéra-Comique, était par-dessus tout une actrice, essentiellement fine et spirituelle ; sa voix était fort agréable et elle s'en servait fort bien.

Elle débuta en 1798 dans les dugazons. Elle se retira en 1822, et mourut en 1850.

Gaveaux fut, en même temps que chanteur, un bon compositeur, comme une grande partie des artistes de cette époque. Ses ouvrages seraient rangés aujourd'hui dans la catégorie des opérettes.

Le Bouffe et le Tailleur et *M. des Chalumeaux* ne sont pas autre chose, en effet.

Gaveaux avait fait ses premières études à la maîtrise de Béziers. Il entra au théâtre de la Montansier en 1789 et à Feydeau en 1791. Il resta attaché pendant dix ans à ce théâtre, jusqu'en 1801, époque à laquelle il entra à Favart.

Comme chanteur, on ne peut certainement pas le comparer à Martin ni à Elleviou, mais, cependant, sa voix était facile et fort agréable ; de plus, c'était un comédien plein de chaleur et d'expression. Gaveaux est mort en 1825.

Mme Saint-Aubin était née en 1764 et s'appelait, de son nom de fille, Schrœder (Jeanne-Charlotte). Elle

débuta d'abord à l'Opéra, dans *Colinette à la Cour*, titre très pastoral pour une pièce d'opéra. Ce début fut des plus heureux; néanmoins, ne se sentant pas dans son milieu sur cette scène, elle entra à la Comédie Italienne; là, elle se trouva à sa vraie place et son succès fut très grand et sans conteste.

Mme Saint-Aubin était surtout une comédienne; sa voix était un peu faible, encore que bien construite.

Voici d'ailleurs ce qu'écrivait un de ses contemporains : « Mme Saint-Aubin est douée d'une figure aimable, fine, expressive; d'une voix fraîche et flexible; peu étendue à la vérité, mais qui ne manque ni de timbre ni de mordant; un maintien plein de grâce et de décence, une prononciation nette, un débit vrai, des gestes simples et naturels. L'intelligence et l'habitude de la scène expliquent surabondamment le succès complet qu'elle obtient. »

Les qualités que possédait cette artiste étaient justement celles qu'exigeait le répertoire de l'Opéra-Comique de cette époque.

Mme Saint-Aubin prit sa retraite en 1808, et mourut en 1850.

Nous n'avons pas la prétention de citer tous les artistes qui brillèrent alors sur la scène de l'Opéra-Comique; la liste en serait trop longue. Nommons seulement, en passant, la basse Chenard, qui, à ses qualités réelles de chanteur, joignait un vrai talent de violoncelliste, et Michu, qui eut l'honneur d'être un des premiers interprètes de l'Opéra-Comique, alors à l'aurore. Cependant, nous ne quitterons pas ce théâtre sans dire encore quelques mots des deux plus brillantes étoiles de son firmament : Martin et Elleviou.

Martin était né à Paris en 1769; doué d'une voix d'une étendue exceptionnelle, il possédait, dit-on, celle de la basse et celle du ténor; en définitive, c'était une basse qui avait une voix de tête très forte et très jolie, dont il se servait à merveille et qui lui était d'un grand secours. Ses contemporains disaient qu'il donnait avec la plus grande facilité les *sol* et les *la* du ténor; mais, si on interrogeait les artistes qui l'avaient connu et qui avaient chanté à ses côtés, et qui même l'imitaient, on pouvait conclure que ces *sol* et ces *la* de ténor étaient tout simplement des sons découverts en voix blanche et lâchée, mais pas du tout appuyés; ces sons étaient très jolis et très sympathiques, parce que Martin avait une voix ayant ces deux qualités. — « Ces sons sonnaient comme une cloche, » telle est l'expression dont se servaient presque tous ceux qui en parlèrent plus tard; ce doit être vrai, par conséquent.

Martin s'était d'abord présenté à l'Opéra, mais sa voix fut trouvée trop faible pour cette grande scène; il se tourna alors d'un autre côté, et comme les Italiens avaient à cette époque un très grand succès au théâtre de Monsieur, Martin alla frapper à cette porte, et débuta, en 1798, dans le *Marquis de Tulipano*, de Paisiello, dont on avait fait une traduction française.

De là, il passa à Feydeau, et entra enfin à Favart, où il vint compléter cette troupe admirable dans laquelle figuraient déjà Elleviou, Mme Saint-Aubin, Dugazon et Chenard. Ce fut là qu'il créa, sous le premier Empire, d'une façon si remarquable : *L'Irato; Une Folie, Jean de Paris; Joconde; Jeannot et Colin; Gulistan; Le Nouveau Seigneur du village.*

Bien des années s'écoulèrent avant que Martin arrivât à devenir bon acteur. Il se retira en 1825. L'année suivante, il reparut encore brillamment avant de prendre sa retraite.

Halévy écrivit pour lui, en 1835, un opéra intitulé : *La Vieillesse de la fleur*, ce fut sa dernière création; il mourut en 1837. Martin était professeur au Conservatoire depuis 1825.

Par un singulier hasard, Elleviou était né la même année (1769) que Martin, son compagnon de gloire.

Son début à la Comédie Italienne date de 1790. Ce qui peut paraître extraordinaire, ce ténor de charme par excellence possédait, au début de sa carrière, une voix de basse des plus ordinaires, lourde, sourde et très restreinte. A force de travail, deux ans à peine après ses débuts, il était devenu le charmant ténor dont la réputation est parvenue jusqu'à nous.

Citons quelques-unes de ses créations : *le Prisonnier, Adolphe et Clara, Maison à vendre, le Calife de Bagdad*, et, dans un genre plus sérieux et plus classique : *Joseph*.

Certainement, Elleviou était moins bon musicien que Martin, mais il était incontestablement meilleur comédien. Il avait plus de charme personnel et plus d'expression naturelle que le célèbre baryton. Assurément, son talent était un talent prétentieux, maniéré, affecté, précieux; mais on ne peut s'en étonner si l'on songe à quel point, à son époque, la tunique abricot et la toque à créneaux étaient en honneur au théâtre?

Elleviou touchait, sur la cassette impériale, une rente annuelle de 6000 livres. A quel titre? En tout cas, voici dans quelle circonstance il l'avait obtenue.

L'empereur avait manifesté le désir d'entendre à Saint-Cloud le *Calife de Bagdad*, ce délicieux petit acte de Boïeldieu. Naturellement, pour une circonstance aussi solennelle, l'administration s'adressa au chef d'emploi. Pour cette fois, Elleviou avait daigné reprendre son rôle d'Isaum, qu'il n'avait pas chanté depuis longtemps, et que, conséquemment, il avait dû repasser en toute hâte.

Dans une scène avec Lauraïde, Isaum avait à dire : « Tenez, croyez-moi, vous aurez beau faire, vous épouserez le Boudocani. »

A ce passage, Elleviou, ému, troublé sans doute, de se trouver en face du vainqueur d'Austerlitz, hypnotisé, peut-être, par ce regard qui faisait trembler le monde... ou bien parce que sa mémoire le trahissait... Elleviou sent tout à coup sa langue s'épaissir, s'alourdir et, malgré ses efforts, il ne peut arriver à prononcer ce mot : Boudocani.

« Bout du cano! » « Bon da cunum! »

Impossible d'en sortir. Napoléon, malgré l'étiquette, fut pris d'un fou rire tel qu'il fit presque scandale. En souvenir de cette joyeuse soirée, et sans doute pour se faire pardonner son rire intempestif, et pour le remercier, en quelque sorte, des quelques instants de franche gaieté qu'il lui avait procurés, l'empereur fit à Elleviou la pension que nous citons plus haut.

Six mille francs de rente!... un lapsus même répété ne rapporte pas toujours autant! Elleviou prit sa retraite en 1812 et mourut en 1832. Si on désirait avoir de plus amples détails sur cet artiste, on pourra se reporter à l'étude qu'en a faite M. Pougin.

Arrivons maintenant au maître des maîtres.

Garat était né en 1764 à Ustaritz (Basses-Pyrénées), et non à Bordeaux, comme on le croit généralement. Son premier maître de chant fut un nommé Lamberti, qu'il ne faut pas confondre avec Lamperti, lequel fut récemment un professeur assez renommé à Milan.

Un chef d'orchestre français, Beck, succéda à Lamberti. C'est ce Beck qui pressa Garat d'aller à Paris, ce qu'il fit sous le prétexte d'y venir faire ses études de droit. Bientôt, il jeta Cujas et Barthole aux orties, et se consacra tout entier à l'étude du chant, sa passion.

Son père, brave magistrat au parlement de Bordeaux, n'entendit pas de cette oreille-là; il lui coupa les vivres, et ne voulut plus le revoir. La réconciliation du père et du fils est légendaire et mérite d'être racontée.

Garat, étant venu à Bordeaux à la suite du comte d'Artois, donna un concert au bénéfice de son ancien maître Beck. A force d'instances, on décida le père de Garat à assister à ce concert. Emu, transporté par la beauté du chant de son fils et par sa pathétique expression, il lui tendit les bras et le pressa avec effusion sur son cœur.

Garat suivit avec assiduité les représentations de la troupe italienne qui s'était installée au théâtre de Monsieur; et, grâce au prodigieux don d'assimilation qu'il possédait, il put faire siennes les qualités de ces chanteurs et s'approprier leur style et leur manière de chanter, ce qui contribua, dans une large mesure, à l'éclosion de son talent. La célèbre Todi, surtout, eut une influence décisive sur lui.

Le théâtre effrayait Garat. Jamais il n'osa l'aborder; mais en 1795, dès que s'ouvrirent les concerts de Feydeau, il en devint le plus brillant joyau et le plus puissant attrait. C'est là que se forma complètement son talent. On put l'y applaudir, à la fois, dans les scènes si dramatiques de Gluck, et dans les airs les plus fleuris, les plus chargés d'ornements du répertoire italien.

Son oncle Garat ayant été appelé à remplir une des hautes charges du régime impérial, notre pauvre grand artiste dut, le cœur bien gros, renoncer à paraître en public; il ne se fit plus entendre que dans les salons, où ses succès furent tels que le retentissement en est arrivé jusqu'à nous. Garat était un musicien plus que médiocre, dans le sens strictement technique du mot, mais il avait un instinct musical si développé, que cet instinct remplaçait en lui la science absente.

Un jour qu'il exposait devant un maître italien le regret de n'être pas plus musicien, celui-ci lui répondit : « Qu'as-tu besoin d'être musicien, tu es la musique même! » Voici ce que dit de ce grand virtuose Fétis, qui a pu le connaître, mais à coup sûr en a entendu parler souvent par certains de ses contemporains, qui le connaissaient à fond et se souvenaient de l'avoir entendu.

« Jusqu'à l'âge de cinquante ans, Garat excita l'étonnement et l'admiration. Les artistes étrangers les plus célèbres avouaient que la réunion de tant de qualités supérieures était ce qu'ils avaient entendu de plus prodigieux.

« Telle était l'opinion de Marchesi et de Crescentini. Piccini et Sacchini la partageaient. Réunissant tous les registres de voix dans sa voix singulière, ayant une égale flexibilité dans toute son étendue, il avait une inépuisable fécondité pour les fioritures, qu'il faisait toujours de bon goût, appropriées au caractère du morceau; sa prononciation était la plus belle prononciation que jamais artiste ait eue. Enfin, il possédait une verve, une sensibilité extraordinaires; il maniait tous les styles avec une égale perfection; nul n'a possédé la tradition de Gluck aussi bien que lui; nul n'a été plus entraînant dans le pathétique, plus élégant dans le demi-caractère, plus comique dans le bouffe; qui ne l'a pas entendu dans son brillant, ne se doute pas de la perfection qu'on peut mettre même dans le chant d'une romance. Il en avait composé de charmantes, qui eurent beaucoup de vogue. Comme professeur, Garat ne fut pas moins merveilleux. Il s'occupait peu de mécanisme. L'élève qui avait recours à ses conseils devait arriver chez lui instruit sur la partie matérielle du chant; mais alors, il trouvait un incomparable maître de goût, chaleureux, intelligent, aimant son art et ses élèves. Il forma ou perfectionna les meilleurs chanteurs français du commencement de ce siècle (XIXe) : Mme Barbier, Mlle Chevalier (plus tard Mme Branchu), MM. Rolland, Nourrit, Ponchard, Levasseur, etc. »

Qu'ajouter à cette notice dithyrambique? Rien, sinon qu'elle n'est pas exagérée, car son élève cité plus haut, M. Ponchard père, le créateur de la *Dame Blanche*, quand on le mettait sur le chapitre de son professeur, ne tarissait pas d'éloges, et répétait presque textuellement tout ce qu'en dit Fétis.

Garat était l'idéal, selon nous, du chanteur, car il réunissait en sa seule personne les qualités du chanteur italien et celles du chanteur français.

Garat mourut à cinquante-neuf ans, le 1er mars 1823.

SUITE DU XVIIIe SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE
CHANTEURS FRANÇAIS ET ITALIENS

Pistocchi fut un chanteur de talent, mais sa voix trop faible ne lui permit pas d'aborder le théâtre; il se contenta d'être un remarquable professeur. En 1700, il ouvrit à Bologne une école de laquelle sortirent : Bernacchi, qui plus tard succéda à son maître; Pasi, qui fut successeur de Bernacchi; Minelli, Fabri, Bertolino, De Faenza. Ces cinq écoliers, dit Mancini, différaient entre eux par leur méthode et par leur style, chacun d'eux ayant été dirigé suivant sa disposition naturelle.

Bernacchi ne possédait pas une bonne voix; mais, grâce aux conseils éclairés de Pistocchi et à sa persévérance personnelle, il parvint à briller au premier rang des virtuoses de cette époque et à mériter le titre de roi des chanteurs qui lui fut donné.

Il débuta en 1722; pendant une période de dix ans à peu près, il se garda bien d'abuser des fioritures; mais, vers 1730, il fut atteint par la contagion; il arriva même à exagérer les traits et à s'en montrer plus prodigue que ses devanciers. Il suivit le courant et sacrifia à la mode, ce qui est explicable, sinon excusable. Bernacchi fut un remarquable professeur. Parmi ses élèves, il faut citer : le ténor Cortoni, de Bologne, Thomas Guarducci et Raff, le célèbre ténor, sans oublier Mancini, auteur d'un livre biographique, auquel de fréquents emprunts ont été faits pour la composition du présent article[1].

Pasi, de Bologne, succéda, nous l'avons dit plus haut, comme professeur à son maître Bernacchi. Il se rendit célèbre par son chant magistral, — dit Mancini, — et d'un goût tout à fait rare, parce qu'avec un port de voix sûr et uni, il avait introduit un mélange de petits groupes, de tirades (volatines), de traits choisis et légers, de trilles, de mordants et de temps rompus; ce qui, fait avec perfection, formait

1. G. Mancini : *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), traduit en français en 1776 et 1796.

un style particulier et vraiment surprenant. Le style de Pasi différait de celui de son maître, en ce sens que celui-là usait, abusait même des gorgheggi, des longues roulades, tandis que Pasi, au contraire, n'employait que les ornements nombreux à la vérité, mais courts.

Malgré toute cette profusion de fioritures, ces maîtres conservaient toujours les traditions du chant large. Quantz nous dit qu'en entendant Pasi, il resta stupéfait de la façon dont il chantait l'adagio.

Farinelli, le plus célèbre des castrats, était né à Naplès en 1703. Son maître fut Porpora.

Il s'appelait de son vrai nom Carlo Boschi; il s'était donné le surnom de Farinelli pour montrer sa reconnaissance à la noble famille des Farina de Naples, dont la générosité lui permit de faire ses études, et dont la haute influence le protégea efficacement dans ses débuts.

Sacchi s'exprime en ces termes sur le compte de Farinelli : « Aucun chanteur ne posséda une *messa di voce*[1] supérieure à celle de Farinelli; et ce virtuose connaissait parfaitement tout l'effet qu'on peut produire avec les procédés les plus simples.

« Un son filé, tel fut le moyen dont il se servit pour attirer la foule. Farinelli plaça cette *messa di voce* sur la première note d'un air que son frère Ricardo écrivit pour lui.

« Prenant une longue respiration, et plaçant sa main droite sur sa poitrine, il émit un son si frais, si pur, si longuement soutenu, si merveilleusement modulé, que les auditeurs en furent frappés d'admiration et de surprise. Il eut à peine fini, que de frénétiques applaudissements retentirent de toutes parts; depuis ce moment, la foule se porta à ses représentations en tel nombre que, du mois d'octobre au mois de mai, les impresarii payèrent un arriéré de 19.000 livres sterling. »

Voici ce que Mancini dit sur la voix de Farinelli :

« La voix de Farinelli était considérée comme une merveille, parce qu'elle était si puissante, si sonore, si parfaite et si riche dans son étendue, tant au grave qu'à l'aigu, que de notre temps on n'en a point entendu de semblable. Farinelli était d'ailleurs doué d'un génie créateur qui lui inspirait des traits si étonnants que nul n'était capable de l'imiter. L'art de conserver et de reprendre la respiration, avec tant de douceur et de facilité, que nul ne s'en apercevait, a commencé et fini avec lui.

« L'égalité de la voix et l'art d'en étendre le son, le portamento, l'union des registres, le chant pathétique ou gracieux, un trille admirable autant que rare, furent les qualités par lesquelles il se distingua. »

Farinelli fut enlevé au public, hélas! trop tôt, dans des circonstances qui valent d'être racontées :

Le roi d'Espagne, Ferdinand V, était atteint d'une maladie noire, dont aucun traitement ne pouvait parvenir à avoir raison; il en était arrivé à se désintéresser complètement des affaires de l'Etat. Un des seigneurs de la cour eut l'idée géniale de faire chanter Farinelli près du royal malade, sans que celui-ci s'en doutât (c'est la donnée non déguisée de l'opéra : *La Part du diable*, de Scribe et Auber). Le roi fut si charmé qu'il se fit présenter le mystérieux virtuose et lui dit qu'il était disposé à lui accorder tout ce qu'il lui demanderait.

« Je demande à Votre Majesté, répondit Farinelli, qu'on avait sans doute stylé d'avance, qu'elle daigne se rendre en personne au conseil. » A partir de moment, Philippe V recouvra peu à peu la santé. Il ne voulut plus se séparer de Farinelli, et lui fit près de lui une haute situation, dont il n'abusa pas du reste.

A la mort de Philippe V, il se retira dans son pays avec une pension de 80.000 livres, que les successeurs de Philippe V, Ferdinand X et Charles III, lui continuaient. Farinelli mourut le 15 juillet 1782.

Caffarelli, un autre castrat, né en 1693, à Bari, est le seul chanteur qui, jusqu'à un certain point, ait pu se dire le rival de Farinelli. De son vrai nom, il s'appelait Majorano, et avait eu pour premier maître Caffaro, d'où le sobriquet de Caffarelli qu'il avait pris.

A Caffaro succéda Porpora, et nous avons vu précédemment de quelle façon il faisait travailler son élève. Porpora lui avait inculqué une connaissance parfaite de l'art du chanteur.

« Sa voix était belle, dit un des contemporains, d'une remarquable étendue et d'une égalité parfaite de son. Il possédait le chant large et le chant rapide. Il fut le seul chanteur de cette espèce que l'on ait vu chanter jusqu'à soixante-dix ans sans détonner. »

Nous ne pouvons résister au désir de citer, à propos de Caffarelli, deux traits qui prouveront combien les chanteurs de cette époque savaient s'apprécier les uns les autres; ces deux traits peuvent nous paraître incroyables, à nous qui vivons dans une atmosphère d'âpre jalousie et de dénigrement mutuel; ils n'en sont pas moins absolument authentiques.

Caffarelli, qui habitait à Naples, apprend un jour que Gizziello, un nouveau sopraniste déjà célèbre, doit débuter à Rome. Il se jette aussitôt dans sa chaise de poste, arrive à Rome, court au théâtre, écoute le débutant et, après le premier air, lui crie de sa place : « Bravo, bravissimo, Gizziello. E Caffarelli che tel dice! » (Bien, très bien, Gizziello! c'est Caffarelli qui te le dit.) Puis, après la représentation, il repart pour Naples.

Une autre fois, il chantait à Naples pour l'inauguration du San Carlo, avec ce même Gizziello, dans un opéra de Pergolèse : *Adriano in Siria*.

Gizziello, après avoir entendu le premier air de Caffarelli, s'écria avec désespoir : « Je suis perdu, je ne ferai jamais aussi bien. » Néanmoins, après avoir imploré l'assistance de saint Janvier, il s'arma de courage, entra en scène, et chanta de telle sorte que le roi lui-même se leva dans sa loge pour applaudir.

Le résultat de cette soirée mémorable fut que le public proclama Gizziello le plus grand chanteur d'expression, et Caffarelli le plus grand virtuose brillant. Tous deux avaient triomphé. Caffarelli mourut en 1783.

Gizziello, dont nous venons de parler, était né à Arpino en 1701. Il avait pris le surnom de Gizziello en souvenir de son maître Gizzi; mais il s'appelait en réalité Giovacchino Conti. Ses débuts datent de 1729. Pendant son séjour à Londres, où il arriva en 1736, il lutta vaillamment pour Porpora contre Haëndel, et tint plus qu'honorablement sa place à côté de Caffarelli et de la Cuzzoni.

Ce célèbre sopraniste mourut en 1761. Il n'avait pas, il s'en faut, l'exécution, le style orné de Caffarelli; mais il avait en revanche beaucoup plus de sentiment et de tendresse que lui. Voici ce qu'en dit Sara Goudar, dans sa lettre à Milord Pembroke (Florence, 1771).

1. *Messa di voce* : émission de la voix.

« Gizziello effaça tous les sopranistes de son temps par l'harmonie de sa voix et par la douceur de son chant. »

S'il faut en croire Scudo, qui ne l'a pas entendu plus que nous d'ailleurs, c'est lui qui, dans l'opéra *Artaserse*, fit pleurer Rome tout entière par la façon poignante dont il disait : « E pur sono innocente ! » (Et pourtant je suis innocent!)

Senesino (parce qu'il était de Sienne), de son vrai nom Bernadi, naquit en 1680. Il fut élève de Bernacchi, et se trouvait en plein succès vers 1718 ou 1720.

Le timbre de sa voix était pénétrant, son organe atteignait une flexibilité telle qu'il pouvait exécuter avec aisance les morceaux les plus hérissés de difficultés. De plus, il était bon acteur et excellait dans le récitatif.

De même que Farinelli, Senesino faisait entendre partout son éternel *aria di baule*[1] qu'il mettait à toutes sauces; on est en droit de lui reprocher cela. Dès sa première apparition, disent les écrivains musicaux anglais de son époque, dans le rôle de Mucius Scævola, sa voix de contralto excita l'admiration du public londonien.

Ce fut Haendel qui l'amena à Londres en 1721, mais bientôt, s'étant brouillé avec son protecteur, il quitta le théâtre fondé par ce grand musicien et son départ entraîna la ruine de cette entreprise.

Sara Goudar dit de lui : « Senesino est le premier qui chanta dans le nouveau goût. Notre théâtre de Hyde Market reçut les prémices de ces airs où le compositeur donna tout au brillant. »

Il y eut plus tard un autre sopraniste du nom de Senesino, de son vrai nom Martini, né en 1761. Il n'avait guère que le nom de commun avec son homonyme. Et pourtant, sa voix était assez jolie; il la maniait même avec goût, mais au demeurant, il n'était que la petite monnaie de son devancier.

Il débuta en 1782 et se retira en 1799.

Cusanino, castrat, contemporain des Caffarelli et des Senesino, fut aussi très célèbre. Il avait abandonné son véritable nom de Carestini pour prendre celui de Cusanino, afin d'honorer la mémoire de la famille des Cusani (de Milan, croyons-nous), qui l'avait puissamment aidé dans ses commencements, et débuta en 1721.

« Il avait, dit Quantz, une des plus fortes voix de contralto, partant du *ré* grave au *sol*, c'est-à-dire ayant deux octaves et demie. Il était exercé dans les passages qu'il exécutait de poitrine, conformément aux principes de Bernacchi; à la manière de Farinelli, il était audacieux et souvent fort heureux dans ses traits. »

Mancini, en parlant de Cusanino, rapporte ceci :

« Quoique sa voix fût naturellement belle, il travaillait sans relâche pour la perfectionner par l'étude et la rendre propre à toute espèce de chant, et il y réussit d'une façon sublime. »

Il avait un génie fécond et un discernement si délicat que, malgré l'excellence de tout ce qu'il faisait, sa trop grande modestie l'empêchait toujours d'être satisfait. Un jour, un de ses amis le trouvant à l'étude lui en témoignait son étonnement. Cusanino se retourna vers lui et lui dit : « Mon ami, si je ne puis parvenir à me satisfaire moi-même, comment pourrais-je satisfaire les autres ? »

1. On entend par : *aria di baule* — (traduction mot à mot; air de malle, de valise,) un de ces airs que le chanteur emportait toujours en voyage avec lui et qu'il servait à tout bout de champ au public.

Cusanino chanta pendant de longues années, mais la date exacte de sa mort ne nous est pas connue.

Bertolini, de Faenza, élève de Pistocchi, en même temps que Bernacchi, fut aussi un célèbre castrat qui brilla pendant la moitié du xviiie siècle. Ses succès furent grands.

Minelli, né à Bologne en 1787, fut lui aussi élève de Pistocchi. Mancini nous parle de lui en ces termes :

« Il chantait le contralto avec une méthode unie et un noble port de voix; cette voix avait de la légèreté, un trille et un mordant si parfaits qu'il pouvait exécuter tous les styles et exprimer tous les caractères. Minelli possédait au plus haut degré l'accent musical. Profondément instruit dans son art, et très intelligent, il savait aborder tous les genres et s'y montrer excellent. Sans compter au nombre des castrats exceptionnels comme Farinelli, il tint le premier rang parmi les meilleurs, et mérita d'être surnommé le Sage. »

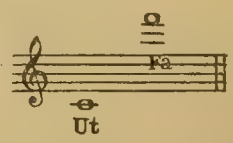
Grossi, autre célèbre chanteur du xviiie siècle, était né à Turin en 1766. Il est connu sous le nom de Siface, qu'il s'était donné après la brillante création, qu'il avait faite, de ce personnage dans l'opéra *Mithridate* de Scarlatti.

Mancini nous le dépeint ainsi, au point de vue artistique :

« Il avait une voix admirablement belle et pénétrante ; il joignait à un style remarquablement large et plein d'expression, une *messa di voce* parfaite. On pouvait lui appliquer le proverbe italien qui dit que cent perfections sont nécessaires au chanteur, mais que celui qui possède une belle voix en a déjà quatre-vingt-dix-neuf. »

Siface, après avoir gagné des sommes énormes, rentrait dans sa patrie pour jouir en paix de sa fortune, lorsqu'il fut assassiné et dépouillé, sur la route de Gênes à Turin, par le postillon qui conduisait sa chaise de poste.

Bercelli possédait une voix étonnante, qui s'étendait de l'*ut*, au-dessous des lignes, jusqu'au *fa*, une dix-huitième plus haut.



Ce chanteur, que l'on a pu entendre depuis 1720, avait un médiocre talent; il n'en gagna pas moins en 1738, à Londres, la coquette somme de 2.000 guinées (53.000 fr. en chiffres ronds).

Sedati, élève de Gizzi et condisciple de Gizziello.

Monticelli, style pur, excellente *messa di voce*, mais bien inférieur à Farinelli, à Senesimo, à Carestini et à tutti quanti, sous le rapport de l'énergie et de la beauté du son.

Salimbeni (Félix), élève de Porpora, bon chanteur, mais mauvais acteur. Il débuta en 1731, et mourut en 1751.

Pacchiarotti, célèbre sopraniste, naquit en 1744 et débuta en 1760. Chanteur plein de tendresse. On raconte qu'un jour, chantant avec la Gabrielli, il se sauva, désespérant de lutter avec une artiste aussi accomplie ; on le ramena en scène et il chanta d'une façon si émouvante que sa partenaire ne put retenir ses larmes.

Ses contemporains nous ont laissé sur son compte des détails qui nous permettent d'affirmer que sa voix était douce et étendue, et qu'il était avant tout

un chanteur d'expression, remarquable dans le récitatif. Voici l'opinion d'André Meyer sur Pacchiarotti :

« Son style savant et admirable se compose de nuances infinies, d'ornements brisés, d'appogiatures, de gruppetti, de renforzi, c'est-à-dire de renflements de tons et de demi-teintes adorables, dont il est impossible à la parole de rendre les effets. »

Pacchiarotti, dans le même opéra *Artaserse*, dans la même phrase « E pur sono innocente » et dans la même ville, produisit le même effet poignant que Gizziello. Au moment où il chantait la fameuse phrase, il s'aperçoit que l'orchestre cesse de l'accompagner : « Que faites-vous? dit-il aux musiciens. — Nous pleurons, » répond le chef d'orchestre.

On peut reprocher à Pacchiarotti d'avoir abusé des *arie di baule* et de n'avoir guère, pendant toute sa vie, renouvelé son répertoire. Malgré la monotonie qui était le résultat de ce peu de variété, il n'en resta pas moins, pendant de longues années, l'idole du public.

Ses plus belles créations furent : *Rinaldo*, de Sacchini ; *Olimpiada*, de Paisiello; *Demofonte*, de Bertoni. Ce dernier maestro s'était mis à sa remorque et n'écrivit guère que pour lui. Effronté plagiaire, il eut de nombreux démêlés avec Gluck. Qui le connaît maintenant? Personne : juste punition de sa vile complaisance et de son manque de dignité.

Pacchiarotti mourut en 1821. La célèbre Pisaroni reçut d'utiles conseils de ce grand virtuose.

Marchesi fut au moins aussi admiré que Pacchiarotti. Lorsqu'il revint à Milan après avoir émerveillé l'Europe, l'Académie de cette ville fit frapper une médaille en son honneur. Cette médaille, reproduite en bijou, fit pendant longtemps partie de la parure des dames milanaises.

Guadagni (Gaëtano) naquit en 1725 et débuta en 1747.

« Guadagni, disait Sara Goudar, se distingua sur la scène avec peu de voix et beaucoup d'art. Les hommes l'admiraient, les femmes l'aimaient à la folie. » Il créa le *Télémaque* et l'*Orfeo* de Gluck. Ce dernier rôle lui plaisait tellement qu'il obligea le fameux Bertoni, de triste mémoire, à intercaler, dans son opéra *Orfeo*, plusieurs passages empruntés au célèbre opéra du maître allemand. Cet impudent plagiat fut la source de bien des ennuis pour Bertoni. C'était justice. Guadagni mourut en 1797. Il était venu en France en 1754.

Dans la seconde moitié du xviiie siècle, un grand nombre de virtuoses parurent sur la scène avec des fortunes diverses. Bornons-nous à en citer quelques-uns :

Aprile, contraltiste, naquit en 1738; de voix faible et inégale, mais doué d'un trille incomparable. Chanteur de goût et d'expression.

Rubinelli, contraltiste aussi, né à Brescia en 1753, voix pure et flexible. Rubinelli obtint un succès colossal dans la *Morte di Cleopatra*, de Millico. Quand il se retira du théâtre, il se voua au professorat et devint un maître remarquable.

Nicolini (Carlo), que la beauté de son trille fit surnommer « delle Cadenze ».

Prato (Del), sopraniste, créateur du rôle d'Idamante, dans *Idoménée* de Mozart.

Potenza, Mattucci, Ravanni, Roncaglia, furent des chanteurs de second plan, qui, cependant, ne manquèrent pas de mérite.

Crescentini, Velluti, furent les deux derniers castrats.

Crescentini était né en 1766, à Urbino; il débuta en 1783. Son nom est resté attaché à la partition de *Romeo e Giuletta* de Zingarelli.

Il eut également un énorme succès dans les *Orazzi e Curiazzi* de Cimarosa. A partir de 1805, il figure parmi les chanteurs de la chapelle de Napoléon. Sa voix était un magnifique mezzo soprano. Superbe chanteur à tous égards, sa pose de voix était impeccable; son accent, juste et empreint d'une expression touchante. Il était plein de tact et de goût dans les traits qu'il se permettait quelquefois d'ajouter à ses rôles.

On raconte qu'en 1809, ayant consenti, sur la demande de l'Empereur, à reprendre son rôle de Roméo, Napoléon, qui pourtant ne péchait point par excès de mélomanie, on le sait, transporté, enthousiasmé, lui envoya, séance tenante, l'ordre de la Couronne de fer.

Crescentini se retira en 1816, et ne mourut qu'en 1846.

Velutti était né en 1781 ; il étudia le chant avec l'abbé Calpi et débuta en 1800. Ce fut le dernier des castrats. C'est lui qui transmit aux chanteurs qui illustrèrent le commencement du xixe siècle les traditions des chanteurs du xviiie, du *bel canto*, comme on disait alors.

Rossini racontait un jour, qu'ayant eu la malencontreuse idée, en 1814, à Milan, de confier un rôle à Velutti, dans son opéra *Aureliano in Palmira*, celui-ci surchargea sa partie de tant de traits, de fioritures, de gorgheggi, que la pièce tomba à plat. Elle n'eut qu'une seule et unique représentation.

« Depuis cette époque, ajouta le spirituel maître, j'ai pris le parti d'écrire de ma main tous les points d'orgue et les broderies de mes opéras. On n'est jamais si bien servi que par soi-même. »

Velutti se retira du théâtre en 1829, et mourut en 1861, à l'âge de quatre-vingts ans.

Passons maintenant aux chanteuses qui illustrèrent cette époque si brillante pour le chant.

La Tesi, née à Florence vers la fin du xviie siècle, avait une voix d'une remarquable étendue; elle chantait avec un goût parfait et une grande sûreté. Son premier maître fut François Todi, après lequel elle eut Campeggi à Bologne, et peut-être même travaillat-elle aussi avec Bernacchi. Mancini s'exprime ainsi sur son compte :

« Elle avait une voix d'une grande étendue, et chantait avec une égale facilité dans le haut et dans le bas; le genre grave et le genre gracieux lui étaient également familiers. »

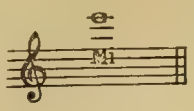
Quantz a remarqué qu'en Allemagne elle préférait chanter le contralto, le genre sérieux, et faire briller son jeu, surtout dans les rôles d'hommes, où elle excellait. En Italie, au contraire, elle chantait les dessus et le genre léger.

La Tesi avait bien des qualités. Une excellente tenue, un maintien noble et plein de grâce à la fois; sa prononciation était claire et nette, son expression toujours juste. Excellente comédienne et de gestes et de physionomie.

Jamais, même dans les moments les plus violents de la passion, elle n'eut une intonation douteuse. La Tesi mourut en 1775.

La De Amicis, élève de la précédente, conserva quelques-unes des qualités de son professeur; mais elle était de son temps, et ne tarda pas à en adopter la mode, c'est-à-dire l'agilité et la broderie à outrance.

D'après Burney, ce fut elle qui, la première, exécuta une gamme ascendante en staccato, dans un mouvement rapide, montant sans effort jusqu'au *contre-mi* aigu.



Bordini (Faustina), qui plus tard devint la femme du compositeur Hasse, était née en 1700; elle étudia successivement avec Gasparini et avec Marcello. C'était surtout une chanteuse légère. On l'accusait de manquer de passion; mais la musique de demi-caractère de son mari, qu'elle chantait exclusivement, en réclamait-elle? Quoi qu'il en soit, elle fut surnommée « la dixième muse de l'Italie ».

Mancini, Burney, Hawkins et autres écrivains ont fait d'elle un éloge pompeux. Sara Goudar, seule, la critique, et nous semble être dans le vrai. « Faustina, dit-elle, fut la première qui plaça seize croches dans une mesure. Cette agilité fut le signal du mauvais goût qui allait s'introduire dans la musique. Dès lors, cet art changea sa simplicité naturelle en une gaieté artificielle; il ne fut plus question de chanter bien, mais de chanter vite. En précipitant les modes, on les corrompt. On ne songea plus à toucher l'âme, mais à l'agiter. Les *volate* défigurèrent le pathétique et lui firent perdre cette gravité qui soutient son caractère; au lieu de rendre une expression tendre, on semble courir après elle. »

Toutes les difficultés du chant le plus fleuri, Faustina savait les vaincre avec facilité, même les passages dans lesquels il fallait battre la même note, comme fait l'archet du violon dans l'exécution d'un tremolo.

On lui attribue l'invention de la répétition rapide et perlée d'une même note. L'effet de cet artifice était si prodigieux que Farinelli, Monticelli, Visconti, Ricciarelli et la Mingatti s'en emparèrent par la suite et lui durent de grands succès.

Quand elle vint à Londres en 1726, la Faustina y rencontra la Cuzzoni.

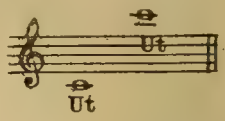
Ces deux chanteuses se firent une guerre acharnée mais la Cuzzoni, chanteuse pathétique, qui se contentait d'émouvoir artistiquement le public, fut vaincue par la Faustina, dont la clownerie vocale étonnait et éblouissait ce même public.

Londres fut divisé en deux camps ennemis : les partisans de la Faustina, d'une part, et les amis de Cuzzoni, de l'autre.

La Cuzzoni (Mme Sandoni) était née à Parme en 1700. Elle eut pour premier maître Lanzi. Voici ce qu'en dit Mancini : « Les qualités de cette cantatrice étaient extraordinaires. Douée d'une voix pure et pleine de suavité, elle joignait à un excellent style un port de voix parfait et une rare égalité dans les registres de la voix. Elle excellait surtout dans la pose de la voix. En exécutant un cantabile, elle avait soin de l'orner dans les endroits convenables, d'en ranimer le chant (sans préjudice de l'expression) avec de petits groupes variés et choisis; elle variait aussi les traits, tantôt en les liant, en y ajoutant des trilles, des mordants, en les détachant, en les soutenant, en les séparant par quelques tirades redoublées, ou par des fusées liées, depuis les tons graves jusqu'aux tons aigus ; elle se servait des sons les plus élevés avec une justesse sans égale. Son intonation était parfaite; elle avait le don d'un esprit créateur, et un discernement juste pour choisir les choses particulières et nouvelles. »

Ce Mancini, auquel nous empruntons ces critiques, était un chanteur du XVIIIe siècle. Il a écrit de nombreuses biographies.

Quantz n'est pas moins élogieux : « Mme Cuzzoni possédait une voix de soprano étendue et limpide, une intonation pure, un trille parfait; elle parcourait les deux octaves : d'*ut à ut*



son style était simple, noble et touchant. Ses grâces ne semblaient pas être un effet de l'art; sous la manière aisée qui les accompagnait, elle n'usait pas d'une grande rapidité dans l'exécution de l'allegro; mais il y avait dans chacune de ses notes une rondeur et une douceur charmantes. »

Cette grande artiste, qui avait gagné des monceaux d'or, mourut dans la misère la plus profonde en 1770. Elle en avait été réduite pour vivre à fabriquer des boutons de soie.

La Negri, qui vivait en même temps que la Faustina et la Cuzzoni, brilla d'un certain éclat entre 1724 et 1733. C'était une élève de Pasi.

La Mingotti (Regina), née en 1728, élève de Porpora. Mezzo soprano, voix bien timbrée, mais restreinte. C'est elle qui, après la Cuzzoni, eut à lutter avec la Faustina.

Elles eurent à jouer toutes les deux dans *Demofonte,* un opéra du mari de la Faustina : Hasse.

Voici ce que raconte Castil-Blaze à ce sujet :

« Le maître avait remarqué le fort et le faible de la voix de Mme Mingotti; le malicieux compositeur imagina de donner à la cantatrice un adagio qui naviguait dans les notes peu sonores de son organe, et pour montrer au grand jour ses défauts, il n'accompagna l'insidieux adagio qu'avec un pizzicato de violon. Regina fut obligée d'accepter le défi sans réclamation; mais elle découvrit le piège; elle travailla son adagio de telle sorte, tourna l'écueil avec tant d'adresse, que la victoire lui resta. L'air : « Se tutti i mali miei, » disposé tout exprès pour mettre la virtuose en péril et ruiner sa réputation, fut couvert d'applaudissements, et Faustina elle-même, réduite au silence, n'osa se permettre un mot de critique. »

La Gabrielli, née à Rome en 1730, débuta en 1747. Son père était cuisinier du prince Gabriel. Ce grand seigneur, l'ayant entendu chanter, fut frappé de la beauté de sa voix et de ses précoces dispositions. Il la donna comme élève à Garcia (senior), et plus tard elle travailla avec Porpora.

Lavoix, de retour d'un voyage en Italie, avait eu l'occasion de l'entendre, et voici son impression qu'il publia dans le *Spectateur français :*

« Est-il possible de peindre l'art et la manière de la Gabrielli, reine des cantatrices du jour? Son facile gosier se déploie à mesure qu'elle chante. Sa voix flexible semble augmenter à chaque instant de netteté, de force et d'étendue. Tout à coup, elle éclate et perce les airs, ou s'élève et s'enfle par degrés, puis elle diminue et descend peu à peu, toujours avec art, toujours pleine dans ses inflexions, toujours juste dans ses mouvements. »

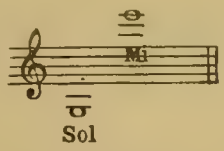
La voix de la Gabrielli était très étendue; elle excellait surtout dans les passages de bravoure. Là, sa vocalise si pure et son trille si sûr, si admirable, faisaient absolument merveille.

La Gabrielli, qui avait appris plutôt les règles du chant que celles de l'étiquette, se permettait de traiter d'égal à égal avec les potentats de l'Europe. On raconte qu'étant en pourparlers pour aller chanter à Saint-Pétersbourg, elle demanda dix mille roubles (40.000 fr. environ) d'appointements. « Je ne donne pas autant, dit la grande Catherine, à mes feld-maréchaux. — Eh bien, que Votre Majesté fasse chanter ses feld-maréchaux, » répondit la Gabrielli.

Cette grande virtuose mourut en 1796.

La Schmeling (Elisabeth), qui devint plus tard Mme Mara, était née à Cassel en 1749. Son père était musicien et luthier. Dès l'âge de cinq ans, en véritable petit prodige, elle jouait déjà du violon en public. Lorsqu'on se fut aperçu qu'elle avait de la voix, on la confia à Paradisi.

La Mara avait une voix d'une étendue plus qu'exceptionnelle ; elle parcourait presque trois octaves : du *sol* grave au *mi* suraigu.



Elle possédait, comme jamais personne ne l'a possédé, l'art de prendre un trille dans l'extrême douceur, de l'enfler peu à peu jusqu'à la force extrême et de le ramener graduellement à la douceur initiale. Elle chantait l'adagio d'une façon remarquable.

Lorsqu'elle vint à Paris en 1782, elle obtint, dès sa première audition, dans un air de Naumann : « Tu m'entendis, » un succès prodigieux. Sa voix était d'une agilité telle, qu'elle pouvait exécuter les traits les plus difficiles du violon.

Le grand Frédéric de Prusse l'avait prise à son service ; mais elle eut beaucoup à souffrir auprès de son despotique Mécène, et eut bien du mal à s'affranchir de son autocratique protection.

La Todi vint à Paris en 1778, et se plaça tout de suite au premier rang des chanteuses de cette époque, par la largeur et la pureté de son style.

Sa voix était légèrement voilée. Lorsque la Mara vint à son tour à Paris en 1782, ces deux chanteuses rivales eurent le pouvoir de passionner au plus haut point le public. Chacune d'elles avait ses partisans ; partisans acharnés, enthousiastes jusqu'à la violence.

La lutte des Todistes et des Maratistes est d'ailleurs restée légendaire. La Mara, avec ses vocalises, ses fusées, ses feux d'artifice, eut peut-être plus de succès que sa rivale, mais ce ne fut qu'un succès éphémère, et la Todi fut, en définitive, plus appréciée. La Mara étonnait, mais la Todi intéressait, émouvait, et l'intérêt et l'émotion sont des sentiments autrement profonds et durables que ne l'est l'étonnement.

C'est la Todi qui eut l'honneur de faire comprendre son art à notre illustre Garat.

La Banti, ou Bandi, si célèbre à Paris, avait été trouvée sur le pavé de cette ville par Devismes, directeur de l'Opéra, en quête d'artistes, pour former une compagnie italienne.

La Banti était née dans le duché de Parme et, tout en chantant de ville en ville, était arrivée à Paris. C'est devant un café des boulevards que Devismes l'entendit, et qu'il fut frappé de l'étendue de sa voix et de l'expression de son chant.

Quel professeur fit son éducation ? Il n'existe aucun document qui permette de le dire. Après ses débuts dans la troupe italienne de Paris, elle partit en 1780, et fit une tournée triomphale en Europe, à côté des plus grands chanteurs d'alors, les Crescentini, les Marchesi, les Crivelli, etc.

Sa voix était prodigieuse de volume et de pureté, et sa mémoire telle, que chanter deux fois un air, un duo ou un trio, lui suffisait pour le savoir par cœur.

La Banti mourut à Bologne, le 18 février 1806, léguant son larynx à l'Académie de cette ville.

La Bastardella (Lucrezia Agujari), chanteuse remarquable par l'étendue phénoménale de sa voix.

Après avoir étudié sous la direction de l'abbé Lamberti, elle débuta en 1764 à Florence.

Mozart, dans un document que nous avons eu le bonheur de pouvoir consulter, parle en ces termes de la Bastardella :

« Il est difficile de croire qu'il y ait jamais eu dans le monde une voix aussi riche dans le grave comme dans l'aigu. Dans sa partie élevée, une octave succédait à l'*ut* posé sur la seconde ligne additionnelle en clé de *sol*, borne très suffisante des sopranos les mieux partagés. »

Ces notes, si en dehors de l'ordinaire, étaient, il est vrai, paraît-il, un peu plus faibles, mais elles étaient d'un timbre très doux. Malheureusement, il faut bien le dire, la Bastardella ne fut pas une chanteuse très artistique.

Elle avait des goûts médiocres et ne chantait, pour ainsi dire, que la musique de Colla, qu'elle épousa plus tard, du reste. Elle gagna à Londres jusqu'à cent livres par soirée (2.500 fr.) et pour ne chanter que deux morceaux, somme énorme pour l'époque. La Bastardella mourut en 1783.

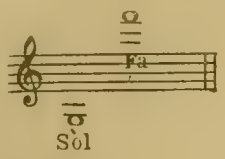
L'Inglesina (Cecilia-Davies), élève de Sacchini et de Hasse, chanteuse très agréable, doublée d'une excellente musicienne.

La Storace (Anne), également élève de Sacchini.

La Castellini débuta en 1780. Elle fut la créatrice du rôle de *Nina*, opéra de Paisiello. Ce rôle de Lina, si tendre, si touchant, elle le rendit plus touchant encore par le charme qu'y prêta sa suave et flexible voix de soprano de demi-caractère.

La Moricelli, la Colbran, plus tard Mme Rossini. Ces chanteuses brillèrent dans les commencements du XIXe siècle et furent les créatrices des premiers ouvrages de l'auteur de *Guillaume Tell*.

La Campi, née en Pologne en 1773. Voix très belle et pleine de passion, et surtout très étendue, puisqu'elle partait du *sol* grave et atteignait au *fa* suraigu :



Articulation impeccable.

La Campi avait le défaut, si répandu à son époque, de surcharger son chant de trop nombreuses fioritures. Elle créa le rôle d'Aménaïde, dans *Tancrède* de Rossini. Elle mourut en 1822.

La Grassini, la chanteuse préférée de Napoléon, était née en 1773. Elle était Lombarde, croyons-nous, car ce fut le général Belgioso qui la découvrit et fut son premier protecteur. Après avoir travaillé avec Marchesi et Crescentini, qui lui inculquèrent les traditions du bel canto, elle débuta à Milan, en 1794. Voici ce qu'en dit Fétis :

« Sa voix était un contralto vigoureux; douée d'un accent expressif, elle n'avait pas d'étendue vers les sons élevés, mais sa vocalisation avait de la légèreté, qualité fort rare chez les voix fortement timbrées. Après la bataille de Marengo, Napoléon, qui l'avait entendu chanter, l'emmena à Paris; et plus tard, il l'attacha au concert de la cour avec CRESCENTINI, BRIZZI, CRIVELLI, TACCHINARDI et Mme PAER. A la chute de l'Empire, Mme GRASSINI retourna en Italie, où elle chanta jusqu'en 1817 et où elle mourut en 1850. »

La CATALANI clôture la liste des grandes chanteuses italiennes de la brillante école du XVIIIe siècle.

La CATALANI n'était pas, paraît-il, à la hauteur de la réputation qu'elle a laissée. Tout en ayant conservé quelques-unes des qualités des maîtres qui l'avaient précédée, son chant était inégal. Avec elle commence la période de décadence. Une chronique contemporaine la fait naître en 1779 à Sinigaglia.

La première éducation musicale de la CATALANI, qu'elle avait reçue au couvent de Santa-Lucia, dans les environs de Rome, avait été rudimentaire et incomplète; elle s'en ressentit toute sa vie. Les vocalises étaient imparfaites. Elles manquaient de lié, et étaient presque toujours saccadées.

Ce fut à Venise qu'elle débuta, en 1795, dans un opéra de NASOLINI. Les critiques du temps nous la représentent comme une chanteuse médiocre, mais douée d'une voix merveilleuse. D'après FÉTIS, elle ne tira aucun profit des leçons qu'elle reçut de CRESCENTINI. Malgré ses défauts, sa première et courte apparition à Paris fut un triomphe. Mais sa grande réputation date de l'époque de ses débuts à Londres en 1806. Elle gagna dans cette ville des sommes colossales.

A la Restauration, elle revint en France, et comme elle avait été la chanteuse des ennemis de Napoléon, Louis XVIII lui accorda le privilège du Théâtre italien à Paris. Cette entreprise n'eut aucun succès, parce que la directrice ne songeait qu'à se faire valoir, à se mettre en relief, elle personnellement, sans penser à s'entourer d'artistes de talent, qu'elle écartait, au contraire, de parti pris.

Après une tournée fructueuse de concerts à l'étranger, la CATALANI revint à Paris et y mourut, enlevée par le fléau, dans l'épidémie cholérique de 1849.

Ténors. — RAFF (Antoine) fut le ténor le plus célèbre du XVIIIe siècle. Il était né à Geldsdorff, dans un petit duché qui fait aujourd'hui partie de la Prusse.

Bien qu'à son époque le public n'estimât que les castrats, RAFF obtint d'immenses succès. La puissance de son chant était telle, si nous en croyons GINGUENÉ, qu'il rappela à la vie, rien qu'en lui chantant une romance, la princesse Belmonte-Pignatelli, qui, depuis la mort de son mari, se mourait de chagrin.

A partir de 1772, RAFF fit un long séjour à Lisbonne, après lequel il vint à Paris vers 1773. Il prit sa retraite en 1779 et mourut plus qu'octogénaire en 1795. De même que la CATALANI, son éducation musicale péchait par la base, vu qu'il avait été, pour ainsi dire, son propre maître. Il se ressentit toute sa vie de cette absence du rudiment.

Quoique vivant en pleine époque du chant fleuri, RAFF fut surtout un chanteur d'expression.

BALINO (Fabri-Annibale-Pio), élève de PISTOCCHI, chanta beaucoup en Italie et ailleurs. Il fut le chanteur favori de l'empereur Charles VI. Excellent musicien, BALINO mourut en 1760.

PINTA (Giovanni), surnommé le roi des ténors, à cause de la façon remarquable dont il chantait l'adagio, eut son heure de succès vers 1725. Il créa à Gênes une école, de laquelle sortirent un grand nombre de bons chanteurs.

PANZACCHI (Domenico) naquit à Bologne, étudia sous BERNACCHI, et partit pour l'Espagne, où il séjourna et chanta fort longtemps. Après avoir amassé une fortune considérable, il revint dans son pays pour y jouir en paix du fruit de son travail.

VIGANONI, né à Bergame en 1754, eut pour professeur à Venise BERTONI. Il débuta en 1777, et eut l'honneur de créer le rôle de Sandrino, dans l'opéra de PAISIELLO : *Il Re Teodoro.*

BERNARD, né en 1758, élève de POTENZA. Chanteur de concert, puis de théâtre, BERNARD vint à Paris, où il enseigna pendant très longtemps le chant.

A la fondation du Conservatoire de Paris, il fut nommé professeur de chant dans cette école. Il travailla activement à la rédaction de la méthode de chant du Conservatoire.

BERNARD mourut en 1800.

DAVIDE (Giacomo) est un des premiers ténors qu'on ait pu entendre au commencement du XIXe siècle.

DAVIDE était un excellent musicien et un chanteur plein de goût ; sa voix, un ténor barytonal, était sonore et souple; son intonation était sûre.

CRIVELLI, élève d'APRILE, chanteur d'expression au style large, était le fils de CRIVELLI, auteur d'une méthode de chant justement appréciée.

NOZZARI, successivement élève de DAVIDE et d'APRILE, débuta à Paris, où il vint très jeune en 1802. Il avait la voix très étendue, flexible et agréable. C'était le chanteur des airs. Les critiques, ses contemporains, parlent tous avec pompe de la superbe interprétation qu'il prêtait au célèbre adagio « Pria che spunti l'aurora » de CIMAROSA.

NOZZARI fut le créateur des premiers opéras de ROSSINI : *Otello, Armida, Mosé, Ermione, La Donna del Lago* et *Zelmira*, et mourut à Naples en 1832.

TACCHINARDI était né à Florence en 1776. Voix superbe, passant avec un art incomparable du registre de poitrine au registre de fausset.

Les fioritures et les gorgheggi dont il ornait son chant étaient toujours marqués du sceau du goût le plus parfait.

TACCHINARDI fut le professeur de deux élèves que toutes les deux devinrent célèbres : sa fille, la SESSIANI, et la FREZZOLINI.

GARCIA, né à Séville en 1775, chanta d'abord en Espagne, puis vint à Paris vers 1808. Compositeur et chef d'orchestre, il dirigea le Théâtre italien.

En 1811, il partit pour l'Italie, où il se perfectionna dans l'art du chant. En 1815, il créa le rôle du ténor dans *Elisabetta*, de ROSSINI, et plus tard, en 1818, celui du comte Almaviva dans : *Il Barbiere de Seviglia*, du même maître ; ce fut même lui qui le fit connaître au public parisien.

Les qualités primordiales de GARCIA étaient la fougue et l'entrain. C'était un brûleur de planches, pour nous servir d'un mot d'argot théâtral, ce qui fit dire à GARAT, en parlant de lui : « J'aime la fureur andalouse de cet homme, elle anime tout. »

Ne raconte-t-on pas qu'un soir, en Amérique, après le fameux final de *Don Juan*, le public enthousiasmé éclatait en bravos, tout le monde était enchanté, excepté lui, paraît-il, puisqu'il s'écria : « Ça ne va pas, recommençons le tout. » Et pourtant quels étaient les artistes qui venaient d'exécuter ce morceau ? CRI-

VELLI, Manuel GARCIA, ANGRISANI, ROSICH, Mlles BARBIERE et la future MALIBRAN !

GARCIA fut aussi bon professeur qu'il fut remarquable artiste. Parmi ses principaux élèves citons : la MALIBRAN, RIMBAULT, RUIZ GARCIA, Meric LALANDE, FAVELLI, NOURRIT, GERALDI, et son fils Manuel GARCIA, qui fut également un excellent professeur, et de la classe duquel, au Conservatoire de Paris, sont sortis : BATTAILLE, BARBOT, JOURDAN, STOCKHAUSEN, etc.

CARIBALDI, bon chanteur et bon comédien.

RAFFANELLI, bon comédien, mais chanteur médiocre.

Basses. — GALLI, né à Rome en 1783. D'abord ténor, il devint, à la suite d'une grave maladie, basse, et basse des plus puissantes.

Il commença, après sa transformation, par chanter les basses-bouffes, comme, par exemple, le Bey, dans l'*Italiana in Algieri*. Mais ROSSINI, qui l'avait bien étudié, crut pouvoir lui confier le rôle pathétique de Fernando, dans *La Gazza ladra* ; ce fut une révélation éclatante. Plus tard, il créa le rôle de Maometto, dans *Maometto secondo* (*le Siège de Corinthe*). C'est dire que GALLI possédait une voix aussi agile que puissante. GALLI mourut à Paris en 1853.

PACINI, de même que GALLI, de ténor devint basse, mais sans raison apparente.

REMORINI naquit lui aussi en 1783, comme GALLI. Il créa, en 1816, *Torvaldo e Dorliska* de ROSSINI, et mourut en 1827.

PORTO créa le rôle de Pharaon dans *Mosé* de ROSSINI. Il avait, dit-on, la voix lourde; on se demande alors quelle figure il devait faire dans le fameux duo avec le ténor.

BENEDETTI fut le créateur du rôle du protagoniste dans l'opéra cité ci-dessus. Les chroniques du temps sont muettes sur sa voix et son talent, mais elles sont unanimes à affirmer que ses traits et sa stature rappelaient absolument le superbe Moïse de Michel-Ange.

En résumé, le XVIIIe siècle fut une brillante période pour le chant, surtout dans ses premières années, époque à laquelle le XVIIe siècle, si pur en traditions musicales, faisait encore sentir sa saine influence. Mais bientôt les fioritures et les ornements exagérés amenèrent la décadence du style et de l'expression. Les compositeurs, toutefois, réagirent contre ce courant fâcheux et ne demandèrent plus aux chanteurs que du talent, au lieu de toute cette bimbeloterie d'art dont le public lui-même commençait à se fatiguer.

CHANTEURS CONTEMPORAINS

La MALIBRAN naquit à Paris le 24 mars 1808. PANSERON lui enseigna le solfège, et HÉROLD, le piano. Quant au chant, c'est son père, GARCIA, qui le lui apprit d'une façon assez brutale, dit-on; mais, en somme, qui veut la fin veut les moyens, et la jeune élève courbait la tête sans murmurer; bien lui en prit.

La MALIBRAN ! Que de souvenirs pathétiques et émouvants ce nom n'éveille-t-il pas ? Sentiment, expression, puissance, virtuosité même, tout était réuni dans cette personnalité artistique.

Chanteuse divine, tragédienne saisissante, comédienne spirituelle et fine, la MALIBRAN était tout cela, au dire de tous ceux, sans exception, qui l'ont entendue. Cette famille des GARCIA à laquelle appartenait la MALIBRAN était une famille d'artistes. La MALIBRAN débuta à Londres en 1825. Du premier jour, sa réputation fut établie.

En 1827, elle épousa, à New-York, un Français surnommé Malibran, simple négociant. Cette union fut de courte durée; un an après sa célébration, les nouveaux époux se séparaient.

A Paris, où la MALIBRAN vint en 1828, son succès fut colossal. Il en fut de même partout où elle se fit entendre; aussi, renonçons-nous à la suivre dans sa carrière triomphale. Bornons-nous à dire que la MALIBRAN a gagné des monceaux d'or. A Londres, on lui donna jusqu'à 69.375 francs pour vingt-quatre représentations, ce qui fait 2.890 francs par soirée.

Elle signa un engagement avec le théâtre de la Scala, à Milan, dans les conditions suivantes : 125.000 francs pour vingt-cinq représentations, soit 5.000 francs en chiffres ronds par soirée.

Lorsque la MALIBRAN vint en France, elle abusait, paraît-il, un peu des vocalises, des trilles, des ornements; elle se corrigea plus tard de ce défaut, et s'en tint à un style plus pur, plus châtié. Dès lors, elle abandonna la coquette Rosine, où elle était, dit-on, si charmante, pour se jeter complètement dans les bras de la pathétique Desdémone et de la majestueuse et poignante Norma.

Quelques sévères et grincheux Aristarques ont reproché à la MALIBRAN de tout sacrifier à l'effet; à ceux-là, elle répondait que c'était le public qu'elle voulait toucher et séduire et non pas deux ou trois puristes égarés dans la salle : « Quand je chanterai pour vous seuls, dit-elle, j'agirai autrement! »

La MALIBRAN s'était remariée avec le célèbre violoniste DE BÉRIOT ; mais le bonheur de ce second mariage fut de courte durée, car le 21 septembre 1836, à Manchester, l'infortunée grande artiste était ravie à l'amour de son époux par une implacable fièvre nerveuse; elle n'avait que vingt-huit ans.

La PASTA, quoi qu'en ait pu dire Musset, très grand poète, mais critique médiocre, la PASTA, disons-nous, fut une artiste de tout premier ordre, hors ligne même. Qui mieux qu'elle sut composer un rôle, en concevoir et en exprimer toute la finesse, toute la profondeur?

C'était la chanteuse dramatique par excellence. Au point de vue strict du chant, dit-on, elle n'était pas impeccable; surtout dans les dernières années de sa carrière, elle chantait quelquefois au-dessous du ton. D'anciens artistes, qui l'ont entendue, disent que c'était une chanteuse d'expression admirable; que rien ne peut donner une idée de la façon émouvante dont elle chantait *la Somnambula*, de BELLINI, qu'elle avait créée avec RUBINI, au théâtre Carcano, à Milan, en 1831. Dans Desdémone d'*Otello*, elle était, paraît-il, d'une poésie pathétique, saisissante.

La SONTAG, Allemande de naissance, était italienne comme chanteuse. Née en 1805, à Coblentz, elle était, comme la MALIBRAN, d'une famille d'artistes, et fit ses premières études au Conservatoire de Prague; mais elle se perfectionna surtout en entendant Mme MAINVIELLE-FODOR.

En 1824, elle débutait dans le *Freischütz* et dans *Euryanthe* de WEBER. Grâce à la souplesse de sa voix, elle put chanter en 1826, à Paris, le *Barbier de Séville*.

La SONTAG et la MALIBRAN furent rivales. Cette rivalité, bien que n'ayant pas l'acuité et l'aigreur de celle de la FAUSTINA et de CUZZONI, ni de celle de la MARA et de la TODI, n'en donna pas moins lieu à des luttes ardentes et fut la cause de la rupture de bien des lances entre les partisans de l'une et de l'autre de ces virtuoses.

Fétis prétend leur avoir apporté le rameau d'olivier, en faisant chanter le duo de *Sémiramide* aux deux rivales.

La Sontag mourut à Mexico en 1854, du choléra. Avec la Catalani, ce sont deux chanteuses de talent que nous ravit le terrible fléau.

La Mainvielle-Fodor, Française de naissance, Russe d'éducation et Italienne d'adoption, artiste internationale, comme on le voit, était élève de son père Joseph Fodor, artiste de talent. Son début eut lieu en 1810 à Saint-Pétersbourg, dans *le Cantatrice Villane*, de Fioravanti.

Elle épousa, en 1812, un acteur français du nom de Mainvielle, puis vint en France, et s'essaya dans notre répertoire. Cet essai n'ayant pas été très heureux, elle se fit engager à l'Odéon, pour remplacer la Barilli, et prit le répertoire italien. Là, elle rencontra le succès. Elle partit alors pour l'Italie, où le charme de sa voix fut très apprécié. Elle y obtint de vrais triomphes.

Après quelques saisons brillantes passées de l'autre côté des Alpes, elle revint à Paris en 1819.

C'est alors qu'elle fit connaître réellement au public français le répertoire bouffe et de demi-caractère de Rossini : *la Gazza ladra, le Barbier;* avec elle, ce répertoire obtint le succès, succès qui, jusque-là, n'avait été que d'estime. Après un autre séjour triomphal en Italie, elle revint de nouveau à Paris; mais sa voix commençait déjà à s'altérer; aussi, ayant voulu chanter *Sémiramide,* elle n'eut aucun succès. Dès lors, elle renonça à chanter en France. Sa maladie de voix s'aggravant de jour en jour, après une fugitive apparition au San Carlo de Naples, elle quitta pour toujours le théâtre.

La Persiani eut pour professeur son père, le célèbre Tacchinardi, qui l'avait très bien stylée d'après la méthode des grands chanteurs connus de lui, et dont il avait été le successeur, le continuateur.

La Persiani fut une chanteuse légère dans toute l'acception du mot. Elle vocalisait merveilleusement, avec un brio et une adresse incomparables.

La Grisi (Giulia). *Norma! I Puritani!* tels sont les titres d'opéras que ce nom éveille dans le souvenir de tous ceux, rares aujourd'hui, qui ont pu entendre la grande virtuose, laquelle jamais n'a cessé, un seul instant de sa vie d'artiste, de travailler à son propre perfectionnement.

La Grisi fut pendant quinze ans, à partir de 1832, la première chanteuse dramatique du Théâtre italien (des Bouffes, comme on disait alors). C'est elle qui créa l'opéra de Bellini, *I Puritani,* et de quelle manière! Quels souvenirs elle a laissés dans *Norma!*

Jamais autre chanteuse ne l'égala dans ce rôle si majestueux et si poignant. Elle y était superbe de voix, d'expression et de plastique.

Elle avait débuté dans *Sémiramide,* et chaque nouveau rôle qu'elle chantait permettait au public de constater un progrès, résultat de ses constantes études. Ce fut une artiste extraordinairement consciencieuse.

La Frezzolini, de même que la Bersiani, était élève de Tacchinardi d'abord, puis de Ronconi le père et de Manuel Garcia.

Remarquable chanteuse dramatique, elle avait tout pour elle : la voix, la figure, la stature, la noblesse du geste. Elle a été une des dernières représentantes du grand chant italien. Ceux qui l'ont entendue dans *Rigoletto* disent que la façon dont elle chantait et jouait le quatrième acte de cet ouvrage faisait éprouver une des plus grandes émotions que l'on pût avoir au théâtre.

La Pisaroni, née en 1783, fut élève de Moschini et de Marchesi.

Primitivement soprano, elle devint, sans qu'on ait jamais su pourquoi, contralto. La Pisaroni était extrêmement laide, la petite vérole ayant littéralement ravagé son visage.

On peut donc se figurer quelle voix et quel talent elle a dû avoir, pour que le public, très mal disposé par son aspect, lui ait pardonné sa laideur.

Quand la Pisaroni débuta à Paris dans le rôle d'Arsace de *Sémiramide,* elle entra en scène en tournant le dos au public. C'est dans cette position qu'elle chanta les premières phrases de son rôle : « Eccomi alfin in Babilonia. » Sa phrase fit son effet accoutumé : un émerveillement. Mais lorsqu'elle se retourna... ô désillusion! elle surmonta cette répulsion de l'auditoire et obtint un succès constant et immense. Puissance et largeur de style, telles étaient ses qualités dominantes.

L'Alboni. Cette admirable artiste, tout à fait contemporaine, a été entendue par nos prédécesseurs. Nous pouvons donc en parler avec certitude. C'était en 1851 ou 1852, à Bordeaux, où elle était venue en représentation. Elle y chanta entre autres choses : *Charles VI* et *La Fille du régiment,* en français, avec le poème parlé dans cette dernière pièce. Il reste peu de personnes, maintenant, à qui il ait été donné d'entendre l'Alboni dans *La Fille du régiment.* C'était une gaillarde qui fit honneur à son père. Sa voix si belle, si souple, si pure, laissait une impression profonde. On aurait dit qu'un fleuve de velours coulait de ses lèvres : « un éléphant qui aurait avalé un rossignol, » suivant la spirituelle image du critique Fiorentino. Quel talent, quelle merveilleuse méthode et quel style! Elle avait étudié avec Rossini, cela explique bien des choses.

Elle était née en 1823, dans les Romagnes. L'Alboni a chanté longtemps à notre Académie nationale de musique. Cette admirable virtuose est morte à Paris, en 1894, dans cette ville qu'elle aimait tant, à laquelle elle a laissé la plus grande partie de sa fortune.

Jenny Lind était née à Stockholm, en 1820. Après avoir étudié et même débuté dans son pays, elle vint à Paris demander des leçons à Manuel Garcia. Jenny Lind a tenu rigueur de ce que, en 1842, à la suite d'une audition à l'Opéra, le directeur de ce théâtre ne s'était pas précipité à ses pieds la suppliant de consentir à faire partie de sa troupe. Trop d'amour-propre peut-être. Quoi qu'il en soit, elle n'a jamais voulu remettre les pieds en France.

La voix de Jenny Lind était belle, elle vocalisait correctement et avec facilité, mais, somme toute, c'était un talent incomplet; néanmoins, grâce à la réclame faite en Amérique, elle fut portée aux nues. Puffiste endiablée, elle peut, à juste titre, revendiquer l'honneur d'avoir inventé l'illustre Barnum, et d'avoir fait la fortune de ce roi de la réclame.

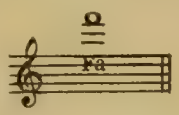
Rubini, né à Romano, province de Bergame, en 1795. Végéta longtemps dans des troupes voyageuses, mais un jour le fameux impresario Barbaja, l'ayant entendu, l'engagea, lui fit donner des leçons par Nozzari. Le célèbre professeur que sa bonne étoile lui fit rencontrer lui inculqua les bons principes.

Rubini fut fêté, admiré dans l'Europe entière. Il chantait également bien le bouffe et le sérieux, mais il jouait également mal tous les genres. Il trouva

son chemin de Damas avec *Il Pirata* de Bellini. C'est Rubini qui donna de l'ampleur à cette musique qui, au dire de ceux qui l'ont entendue, était assez plate, quoique pleine de sentiment.

Brissant, qui l'a maintes fois entendu, pendant plusieurs années, à Saint-Pétersbourg, dit qu'il était impossible de se faire une idée de la voix de Rubini, si on ne l'avait pas entendue : une merveille, un feu d'artifice!

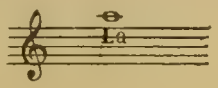
Cette voix unique au monde n'est devenue telle que plus tard; dans le principe, elle était plutôt faible et d'une qualité très ordinaire. Il paraît que la voix de Rubini était si étendue, qu'il prenait un *fa* suraigu :



c'était en voix de tête, mais une voix de tête d'une puissance et d'une sûreté inouïes.

« Ah! si vous l'aviez entendu, ont dit souvent ses auditeurs, c'est-à-dire ses admirateurs, dans la romance d'Ottavio de *Don Giovanni :* « O mio tesoro ! »

« Il commençait un trille sur un *la* aigu :



dans la douceur, l'enflait graduellement, arrivait à une puissance prodigieuse, revenait peu à peu à l'intensité initiale et terminait par une arquebusade de vocalises d'une netteté, d'une égalité parfaites; tout cela durait sept à huit mesures à quatre temps, moderato, et était exécuté d'une seule respiration. Quel effet! Quel enthousiasme! C'était du délire! La salle trépignait, on hurlait dans la salle. On était debout sur les banquettes! »

Lablache est né à Naples, et fit ses études au Conservatoire de la Pieta dei Turchini. A sa sortie du Conservatoire, il végéta longtemps dans les petits théâtres populaires de Naples, et il aurait borné son ambition à faire rire les lazzaroni, si sa femme ne l'eût poussé vers des visées plus hautes. A l'instigation de celle-ci, il s'engagea à Messine, où il chanta, avec succès, non plus en patois napolitain, mais bien en pur italien.

Il revint à Naples et chanta, entre autres rôles, celui de Dandini, dans *la Cenerentola.* Ce rôle le mit tout à fait en relief, et, dès lors, il marcha de succès en succès. La voix de basse de Lablache était splendide et il en jouait magnifiquement. Il excellait aussi bien dans les rôles comiques que dans les rôles tragiques. Il a laissé des souvenirs ineffaçables : dans Bartolo, du *Barbier*, un grotesque; et dans Henri VIII, d'*Anna Bolena*, tragique au premier chef.

En dépit de son énorme corpulence, il était, nous a-t-on dit, admirable de légèreté et de vivacité dans le rôle de Figaro du *Barbier* (rôle élégant et spirituel comparé à celui de Bartolo). Malgré les quelques rôles de son répertoire que nous venons de citer, on peut conclure que sa voix avait une étendue exceptionnelle. En effet, elle partait du *mi* bémol grave, et allait jusqu'au *mi* aigu, et quelle puissance!

Dans Bartolo, la force de sa voix étonnait tellement dans le final du second acte, où il dominait tout, qu'elle restait inoubliable. Lablache avait une très belle tête. Il était aimable, avenant, et d'une droiture à toute épreuve. Il est mort à Naples en 1858.

Tamburini, né à Faenza, fit partie du célèbre quatuor Rubini, Tamburini, Lablache et la Grisi, si longtemps admiré par les habitués du Théâtre italien de Paris.

Ce fut un bonheur pour lui; il bénéficia de son entourage et fut emporté dans ce triomphal tourbillon, car en réalité Tamburini ne fut jamais qu'un chanteur de second ordre.

Tamburini débuta à Paris en 1832, dans le rôle de Dandini, de *la Cenerentola.* — Il vocalisait par saccades et par secousses. Sa voix était assez belle; il ne chantait pas toujours juste, et avait une tendance à rester au-dessous du ton.

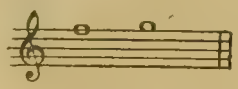
Tamburini était le beau-père du ténor Gardoni, que le public du Théâtre italien a si souvent entendu dans le rôle d'Almaviva, qui fut sa « chèvre de bataille », comme disaient les critiques d'alors; voix admirable d'élégance, de souplesse et de distinction.

Ronconi (Domenico), né en 1772, chanta les ténors jusqu'en 1827 et fut plus remarquable comme professeur que comme artiste. De l'école qu'il avait fondée à Milan, sont sortis : la Unger, ses trois fils et la Frezzolini, qui travailla aussi avec Tacchinardi, comme nous le disons plus haut.

Ronconi (Georges), fils du précédent, naquit en 1810; il débuta en 1831, et chanta les barytons jusqu'à une époque relativement assez rapprochée de nous. Ronconi avait une belle voix, qu'il maniait avec beaucoup de talent. Il lui est arrivé souvent de dire à un camarade, comme une espèce de gageure : « Où veux-tu que je fasse mon effet ce soir dans mon air? » et le camarade, croyant (on pourrait dire : espérant) le mettre dans l'embarras, lui indiquait un passage dont, selon lui, il n'y avait aucun effet à tirer; Ronconi, à force d'art et d'adresse, trouvait moyen de se faire applaudir au passage désigné.

Ronconi provoquait des rires unanimes dans les rôles comiques, et faisait frémir la salle entière dans les rôles tragiques. Ainsi dans *Matilda di Chiabrano,* il représentait un pauvre malheureux poète; dans *Lucrezia Borgia,* il tenait le rôle du terrible duc Alphonse d'Este.

Ronconi devait avoir une gorge en acier trempé, car dans certains rôles, après avoir proféré les sons les plus violents pendant un quart d'heure (ce qui est long en chant), il retrouvait tout d'un coup et à volonté une voix piano, d'une douceur et d'une suavité inouïes, et se promenait en voix mixte sur des *fa* et des *sol* aigus.



Ronconi ne chantait pas toujours juste, il montait un tantinet; il appartenait, comme disent les Italiens, par dérision, à l'école du maestro Crescentini (*crescere,* en italien, veut dire : augmenter, croître). Il fut le créateur de *Nabuco,* de Verdi, à Milan. Après avoir quitté le théâtre, Ronconi fonda en 1863, à Cordoue, une école de chant. Nous ne savons pas exactement quand il est mort.

Mais quittons l'Italie et revenons en France.

Après Mme Branchu, dont nous avons parlé plus haut, survint Mlle Falcon (Marie-Cornélie), née à Paris le 28 janvier 1812. Elle fit ses études au Conservatoire, où elle resta cinq ans, de 1827 à 1832. En sortant du Conservatoire, elle fut engagée à l'Opéra, où elle créa Alice de *Robert le Diable,* rôle qui lui servit de début.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

Après l'Alice de *Robert*, vinrent Valentine des *Huguenots* et Rachel de *la Juive*. Malheureusement, la santé de Mlle Falcon ne lui permit pas de faire une longue carrière. C'est à peine si elle est restée cinq ans au théâtre. Et pourtant, on parle encore de Mlle Falcon, son nom sert à désigner l'emploi des sopranos dramatiques.

Mlle Falcon était grande, belle, et sa physionomie des plus expressives savait rendre tous les sentiments dramatiques ; le timbre était superbe et pur. Elle était élève de Henri, de Pellegrini et de Bordogni, et mourut tout récemment à un âge très avancé.

Mme Stoltz, née à Paris en 1815, restée de longues années attachée à l'Opéra qu'elle ne quitta qu'en 1847, fut la créatrice de Léonore de *la Favorite*, d'Odette de *Charles VI*, de Catarina de la *Reine de Chypre*, etc.

Elle n'était pas ce que l'on nomme une virtuose, mais c'était une grande tragédienne, au geste noble et large. Sa voix de contralto était belle et son chant large.

Ce fut, en somme, une grande figure artistique. Mme Stoltz est morte en juillet 1903.

Mme Cinti-Damoreau, qui avait d'abord débuté dans la carrière italienne, fut appelée à l'Opéra à l'instigation de Rossini qui avait besoin d'une chanteuse dans le genre de Mlle Cinti (qui était encore son nom alors), c'est-à-dire d'une chanteuse légère à roulades, ayant quelques qualités dramatiques pour créer le rôle de Palmira dans *le Siège de Corinthe*.

Mlle Cinti débuta à l'Opéra dans *Fernand Cortez ;* ce début fut très heureux. Quelque temps après, elle créa la Palmira du *Siège de Corinthe;* puis un peu plus tard, Mathilde de *Guillaume Tell*. Un nouvel emploi se trouvait créé : les « princesses ». Mlle Cinti devenue Mme Cinti-Damoreau, passa de l'Opéra à l'Opéra-Comique, où elle eut la bonne fortune de créer un certain nombre d'opéras d'Auber, le compositeur si français ; parmi les opéras créés par elle, citons : *Actéon*, le *Concert à la Cour*, *le Domino noir*, *l'Ambassadrice*, etc. Mme Cinti-Damoreau a été longtemps professeur au Conservatoire et a formé de nombreuses et bonnes élèves.

Mlle Dorus, qui plus tard devint Mme Dorus-Gras, sortait aussi du Conservatoire, où elle avait été élève de Henri et de Blangini.

Elle entra à l'Opéra pour doubler Mme Cinti-Damoreau. Au départ de celle-ci, elle passa chef d'emploi et eut l'honneur de créer le rôle d'Isabelle dans *Robert le Diable*, celui de Marguerite de Valois dans *les Huguenots*, et celui, moins beau, d'Eudoxie dans *la Juive*.

Elle créa également le rôle de Ginevra dans *Guido et Ginevra*. Ce rôle, très dramatique, surtout au troisième acte, dans la scène du tombeau, indique que Mme Dorus-Gras était non seulement une brillante virtuose, mais une tragédienne émérite.

Mme Casimir, après la première représentation du *Pré aux Clercs*, ayant refusé de chanter la seconde, on eut recours à la complaisance de Mme Dorus-Gras que voulut bien prêter la direction de l'Opéra, et qui, en deux jours, apprit le rôle, qu'elle joua avec succès.

Mme Cabel, à la voix si pure, à la vocalise si facile et si extraordinaire, a créé *Manon Lescaut* d'Auber, *le Pardon de Ploermel* à l'Opéra-Comique.

Au Théâtre-Lyrique, elle avait créé : *la Promise*, *le Bijou perdu*, *Jaquarita l'Indienne*, etc.

Mme Miolan-Carvalho est considérée comme la première de nos chanteuses françaises modernes. Elle est sortie du Conservatoire, classe Duprez. Après un certain séjour à l'Opéra-Comique, où elle créa entre autres, d'une façon si remarquable, le rôle de la chanteuse dans les *Noces de Jeannette*, et reprit brillamment le rôle d'Isabelle du *Pré aux Clercs*, Mlle Miolan, qui devint bientôt Mme Miolan-Carvalho, suivit son mari au Théâtre-Lyrique, dont il prenait la direction. Là, Mme Miolan-Carvalho fit une quantité de reprises et de créations. Citons au hasard : *la Reine Topaze*, *les Noces de Figaro* (reprise), le rôle de Chérubin ; *la Flûte enchantée* (reprise), le rôle de Pamina, et enfin tout le répertoire de Gounod : *Philémon et Baucis*, *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, etc. Tous ces rôles furent des triomphes pour Mme Miolan-Carvalho. Elle fit un court séjour à l'Opéra et y chanta avec succès le rôle de la poétique Ophélie.

Son mari revenant à l'Opéra-Comique comme directeur, elle l'y suivit et joua pendant quelques années son répertoire. Mme Carvalho est morte en 1895.

Mlle Duprez (plus tard Mme Vandenheuven-Duprez) est la fille et l'élève du grand ténor Duprez dont nous parlerons plus tard.

Mme Vandenheuven-Duprez était desservie par une voix médiocre et par un malheureux physique : elle était petite et maigre. On dit cependant qu'elle avait une valeur indiscutable.

Durant son premier séjour à l'Opéra-Comique, elle créa : *l'Etoile du Nord*, *Marco Spada*, *les Saisons*, avec grand succès, mais pas avec le succès qu'elle méritait, paraît-il.

Après l'Opéra-Comique, elle rentra au Lyrique, où elle fit partie de cet ensemble d'artistes qui firent de la reprise de *Figaro* un véritable triomphe. Mlle Duprez était chargée du rôle ingrat de la Comtesse, alors que Mme Ugalde et Mme Carvalho, plus heureuses qu'elle, jouaient, celle-ci Chérubin, et celle-là Suzanne.

Mme Duprez quitta le Lyrique pour entrer à l'Opéra, où elle interpréta d'une façon magistrale tous les rôles de « princesses ». Elle a joué le rôle de la chanteuse dans une reprise de *la Muette de Portici*, que l'on fit vers 1863 ou 1864, et chose bizarre, qui prouve quel foyer dramatique il y avait en elle, elle était mieux dans la cavatine : « Arbitre d'une vie, » que dans l'air à roulades du premier acte : « Plaisir du rang suprême, » et pourtant, Dieu sait si elle vocalisait bien !

Vers 1866, l'Opéra-Comique lui ouvrit de nouveau ses portes, et après avoir joué le répertoire : *le Pré aux Clercs*, *le Songe d'une nuit d'été*, etc., elle créa *Fior d'Aliza* de Massé.

Dans cet opéra, où elle tenait le rôle de la protagoniste, elle obtint un succès immense. Quelle poésie ! quel sentiment dans toutes les parties poignantes du rôle ! Quelle énergie, quelle passion dans le beau quatuor du deuxième acte ! Quel brio, quelle virtuosité dans la Saltarelle (toujours bissée avec transports), à l'acte du mariage.

Mlle Duprez est morte il y a quelques années, terrassée par l'implacable tuberculose qui la minait depuis longtemps.

Mme Gabrielle Krauss. — Voix superbe, savante à se plier aux plus délicates broderies de la mélodie, mais surtout faite pour chanter les douleurs et les brûlantes étreintes de la passion. Physionomie pleine de caractère, un regard profond, un geste sobre et souverain. C'est le type achevé du grand soprano dramatique.

Née à Vienne (Autriche), élève de Mme Marchesi au

Conservatoire de cette ville, elle débuta à l'Opéra de Vienne en 1860 dans le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, et chanta ensuite : *le Prophète, Robert le Diable, la Flûte enchantée, Tannhäuser* (Elisabeth et Vénus), *Lohengrin* (Elsa) et *le Vaisseau Fantôme*.

Aux Italiens, de 1868 à 1870, son triomphe fut la Donna Anna de *Don Juan, Othello, Rigoletto, Fidelio, Guido et Ginevra*. Mme Krauss passa à l'Opéra de 1875 à 1887 et y connut d'immenses succès : la *Juive, Don Juan, l'Africaine, les Huguenots, le Freischütz*. Dans *le Tribut de Zamora*, elle déchaîna un enthousiasme indescriptible. Jamais cette cantatrice ne s'éleva plus haut.

En 1882, séduite par la grâce du rôle, elle se montra dans *Faust* et fit une profonde impression. Puis elle parut dans *Henri VIII* et *Sapho*.

Adelina Patti naquit en Italie, le 19 février 1843, de père italien et de mère espagnole. Ses parents étaient des artistes doués tous deux de très belles voix. A la naissance d'Adelina, sa mère perdit sa voix ; elle ne put jamais plus chanter. En 1847, la famille émigra à New-York. Adelina, qui manifestait des dispositions remarquables, fut confiée à son beau-frère Maurice Strakosch, qui dirigeait le Théâtre italien. Sans exalter son goût de manière apparente, Strakosch emmenait l'enfant tous les soirs dans sa loge de directeur et lui faisait entendre les plus beaux opéras chantés par la Sontag, Jenny Lind, Mario, Grisi, l'Alboni, etc.

A son premier concert, à sept ans, il fallut la mettre sur une table pour qu'elle fût aperçue de toute la salle. Maurice Strakosch entreprit alors une tournée à Boston, Philadelphie, Washington, la Nouvelle-Orléans, Santiago, etc. ; la tournée dura deux ans, et l'enfant chanta dans plus de trois cents concerts, montrant une résistance extraordinaire et une voix merveilleuse.

Le 24 novembre 1859, Adelina Patti débutait au Théâtre italien dans *Lucia ;* elle avait alors seize ans. Deux ans après, elle s'embarquait pour le continent, et, le 14 mai 1861, elle paraissait sur la scène de Covent-Garden dans *la Somnambula*. Toutes les capitales, Madrid, Turin, Florence, Vienne, se la disputèrent à prix d'or, et partout l'engouement fut le même. Le 17 septembre 1862, elle chanta à Paris *la Somnambula*. Il est très difficile de suivre Adelina Patti dans tous ses rôles. Bornons-nous à dire que sa vie fut une apothéose, un triomphe continuel. Adorée du public, qui se pâmait d'aise en entendant ses cocottes, elle pouvait se permettre toutes les excentricités, toutes les fantaisies dans son jeu ou dans ses costumes, on lui pardonnait tout. Sa voix était un soprano d'une étendue exceptionnelle. Il n'était rien de plus doux, de plus frais, de plus suave et de plus éclatant que cette voix. Le timbre, un vrai cristal de roche, était sa qualité maîtresse.

Cette voix, d'une agilité naturelle surprenante, pouvait se permettre les vocalises les plus audacieuses, trilles, gammes chromatiques, etc. Elle ne se rattachait à aucune école. Elle n'avait pas le *sempre legato e portando la voce* de l'école italienne, personnifiée par l'Alboni et M. et Mme Tiberini. La Patti aimait surtout à étonner par ses audaces.

Nous ne pouvons énumérer tous ses rôles, ils sont trop. Elle chanta tout le répertoire italien, et même voulut faire un essai (qui fut malheureux) dans le drame (*Ernani* et *le Trouvère*).

Adelina Patti fut, sans conteste, la chanteuse la plus universellement connue. Retirée depuis de longues années du théâtre, elle mourut à Londres pendant la grande guerre.

Christine Nilsonn. — Née dans une famille de pauvres laboureurs des environs de Vexiö (Suède) en 1843, douée d'une extraordinaire facilité musicale, Christine Nilsonn fut remarquée par un riche gentilhomme, M. Tornekjelm, qui lui fit faire de sérieuses études de piano et de chant à Stockholm. En 1860 elle vint à Paris, où, confiée aux soins d'une famille sérieuse, elle put approfondir ses études. Elle fit ses débuts en 1864 dans *la Traviata* où, de suite, elle remporta un triomphe. Elle conquit le public autant par son talent que par un charme chaste, une ingénuité, une distinction gracieuse et comme éthérée. Dans *la Flûte enchantée* (rôle de la Reine de la Nuit), les *mi*, les *fa* suraigus sonnaient avec une justesse et une facilité sans égales ; elle les bissait chaque fois le plus tranquillement du monde. Et songez qu'elle paraissait auprès de Mme Carvalho, devant une salle transportée ! Qui ne se souvient de ces merveilleuses soirées du Théâtre-Lyrique ! Dans *Martha* en 1866, *Don Juan* en 1866, même triomphe. Théophile Gautier dit d'elle :

« Mme Nilsonn est la plus délicieuse Elvire qui ait jamais chanté la musique de Mozart. Quelle grâce idéale, quel charme touchant ! Quelle voix pure, agile, audacieuse, quel timbre d'argent et de cristal ! »

En 1868, elle passa à l'Opéra et fit son inoubliable création d'Ophélie aux côtés de Faure ; elle interpréta ensuite le rôle d'Alice dans *Robert le Diable*, où son originalité se trouva à l'aise. En 1870, elle chanta à Londres : *Faust, Don Juan, Lucie*, le Chérubin des *Noces de Figaro*, Elsa de *Lohengrin*, rôles qu'elle reprit en Amérique, en Russie, à Bruxelles. En 1872, elle épousait M. A. Ronzaud et continua sa vie nomade, prodiguant partout son merveilleux talent. Mme Nilsonn épousa en secondes noces, en 1887, le comte de Miranda, chambellan du roi d'Espagne.

Mme Adèle Isaac. — Née à Calais en 1854, elle fit ses études avec Duprez, et débuta à Bruxelles en 1872. On l'entendit dans *le Pré aux Clercs, Tannhäuser* (rôle du pâtre), *le Domino Noir, Giralda, Don Juan, les Mousquetaires de la Reine*.

Sur la scène de Liège, comme sur celle de Bruxelles, elle chanta *le Barbier de Séville les Diamants de la Couronne, Hamlet, Faust, Lucie, Rigoletto, Martha, Zampa*, Philine de *Mignon*, puis *la Reine Topaze* et *Fanchonnette*. C'est à Lyon qu'elle aborda le rôle de Juliette dans *Roméo et Juliette*, où elle devait trouver un de ses plus beaux succès. Elle débuta à l'Opéra-Comique en 1878. Chose étrange, elle n'y fit qu'une ou deux vraies créations. C'est l'ancien répertoire qui lui apporta le meilleur de ses triomphes avec la triple création des *Contes d'Hoffmann* en 1881, du rôle de Suzanne, des *Noces*, en 1882, et de celui de Carmen, en 1883.

En 1884 et 1885, elle passa à l'Opéra et débuta dans *Hamlet, Faust*, où son style si pur et sa délicate virtuosité furent hautement appréciés ; ensuite, elle chanta dans *le Comte Ory* et remplit le rôle de la Zerline de *Don Juan*, où elle fut charmante ; elle revint à l'Opéra-Comique en 1886 et y resta jusqu'en 1889.

Mme Isaac était la correction et l'impeccabilité mêmes ; ces qualités n'empêchaient pas le brio, le charme exquis et l'ampleur de sa voix. On était tranquille avec elle au milieu des pires casse-cou.

Elle ne s'abandonnait jamais, et la réserve de son jeu si sûr pouvait souvent passer pour de la froideur.

Van Zandt. — Ce fut une exquise artiste, dont la carrière fut courte à cause d'une absurde cabale. Après l'avoir portée aux nues, le public la laissa chasser sous le plus ridicule des prétextes.

Née à New-York, elle était de famille hollandaise. Sa mère fut son professeur. La Patti s'intéressa à elle, et elle étudia aussi à Milan avec Lamperti. Van Zandt débuta à Turin dans Zerline de *Don Juan*. Sa voix était d'une clarté et d'une pureté ravissantes, avec des notes supérieures comme fluides et sereines, sans cette impression d'acuité qu'elles donnent trop souvent. Le jeu était prime-sautier, avec des gaucheries d'enfant d'une naïveté malicieuse.

Elle débuta à Paris en 1880 dans *Mignon*, sans réclame, tout au plus avec une annonce. On ne savait rien, sinon qu'elle avait dix-sept ans, et qu'à Londres elle avait eu beaucoup de succès dans *la Somnambule*. Son deuxième début eut lieu dans *le Pardon de Ploermel*. Ensuite, elle fut le délicieux Chérubin des *Noces* et enfin, Lakmé, en 1883, sa seule création, où elle resta inimitable. C'est sur ce triomphe qu'elle quitta Paris en 1885 pour entreprendre une tournée triomphale dans toute l'Europe jusqu'en 1896. Elle revint à Paris, où elle chanta jusqu'en 1897.

Ténors, barytons, basses. — Ponchard (Jean-Frédéric-Auguste) est né à Paris le 8 juillet 1789. Son père était maître de chapelle à Saint-Eustache. Lorsque la révolution fit fermer les églises, il suivit son père à Lyon; c'est dans cette ville qu'il fit ses premières études musicales et entra comme violoniste au Grand Théâtre.

En 1808, il entra au Conservatoire dans la classe de chant de Garat. Quatre ans plus tard, il débutait à l'Opéra-Comique. Ce fut un chanteur de charme, d'expression. Ainsi que son maître, il grasseyait énormément, mais son grand talent lui fit pardonner ce défaut.

Son plus beau titre de gloire est sa remarquable création du rôle de Georges Brown dans *la Dame Blanche*. Il quitta l'Opéra-Comique en 1834.

Nommé professeur au Conservatoire en 1819, il y resta attaché jusqu'en 1856. Il y forma de nombreux et brillants élèves, mais un de ses derniers fut le plus illustre; j'ai nommé Faure!

Ponchard était le chanteur par excellence du cantabile. Ce grand virtuose est mort le 6 janvier 1866. Son élève Faure tint à chanter à ses obsèques; ce fut un événement.

Levasseur (Nicolas-Prosper) obtint le second prix de chant, et le premier prix de tragédie lyrique au Conservatoire, en 1812. Né à Bresdes (Oise) le 9 mars 1791, Levasseur débuta à l'Opéra le 4 octobre 1813. Il quitta bientôt ce théâtre pour suivre la carrière italienne. Après quelques années passées à l'étranger, il revint au bercail et ne quitta plus notre première scène qu'en 1851, époque de sa retraite.

Levasseur possédait une voix de basse d'une étendue exceptionnelle (du *mi* bémol grave au *fa* dièse aigu) et, de plus, il était un chanteur émérite. C'est l'immortel créateur du rôle de Bertram de *Robert le Diable*, de Marcel des *Huguenots*, du Gouverneur du *Comte Ory*, de Balthazar de *la Favorite*, de Zacharie du *Prophète*, etc.

Levasseur a été très longtemps professeur de grand opéra au Conservatoire. Ce grand artiste est mort le 6 décembre 1871; il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1869.

Nourrit (Adolphe, comme l'appelaient ses contemporains) fut le chef de troupe, le leader de l'Opéra de 1826 à 1836.

Remarquable créateur de Masaniello de *la Muette de Portici*, d'Arnold de *Guillaume Tell*, d'Eléazar de *la Juive*, et de Raoul des *Huguenots*, ouvrages dans lesquels il se montra, tour à tour, tendre, passionné, cruel, terrible, dans un ordre d'idées tout à fait différent, il créa *le Comte Ory*, qui lui fournit l'occasion de se montrer charmant, plein de légèreté et d'esprit. Dans *le Philtre* et autres ouvrages du même genre, il sut composer des personnages amusants et comiques au possible. En somme, Nourrit était un grand comédien, un excellent chanteur; tous ses contemporains l'ont affirmé. De nos jours, sa voix blanche et un peu gutturale n'aurait plus le même succès, mais, à son époque, ce fut un artiste hors ligne.

Il avait fait ses études au Conservatoire. Il débuta à l'Opéra le 9 septembre 1821, dans *Iphigénie en Tauride*. Son père lui avait, pour la circonstance, cédé son rôle de Pylade. Le début fut des plus brillants, mais ses succès réels datent de ses créations du *Siège de Corinthe* et de *Robert le Diable*.

Nourrit était grand et avait une très belle tête. Erudit et lettré, c'est sur son instigation et sur des paroles de lui que Meyerbeer écrivit le duo si beau, la sublime page qui termine le quatrième acte des *Huguenots*.

Nourrit, que le succès de Duprez avait frappé au cœur, se tua à Naples. Voici dans quelles circonstances : le 7 mars 1839, comme il chantait dans une représentation à San Carlo, un malencontreux coup de sifflet partit... toute la salle se leva pour protester; on rappela l'artiste, comme on sait rappeler en Italie, dix-huit ou vingt fois de suite; mais, hélas! tout fut inutile! Ce coup de sifflet avait été l'arrêt de mort du pauvre Adolphe! Le lendemain 8 mars, entre cinq et six heures du matin, il se jeta par une des fenêtres qu'il occupait au quatrième étage. Son corps vint se briser sur une barre de fer, et rebondit de là sur le pavé, inanimé, sanglant.

Sa pauvre femme ramena son cadavre à Paris, où il est enterré.

Chollet (Jean-Baptiste-Marie) naquit dans le département de la Seine, le 20 mai 1798.

Ténor grave, mais possédant une très belle voix de tête, dont il usait même beaucoup trop, il était un excellent musicien, et un très bon comédien. Le chanteur se montrait brillant, mais incorrect.

Ses principales créations sont: *Zampa*, *l'Eclair*, *le Postillon de Longjumeau*, *le Brasseur de Preston*, *Fra Diavolo*, etc.

Chollet a été directeur des théâtres de Bordeaux, de la Haye et maître de chapelle du roi de Hollande. Il est mort à Nemours, le 9 janvier 1892, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans.

Duprez (Gilbert-Louis), né à Paris, le 6 décembre 1806, commença ses études au Conservatoire, puis passa à l'école de Choron.

C'est là qu'il devint le grand musicien qu'on a connu. A dix-huit ans, Duprez partit pour l'Italie. Mais n'ayant pu parvenir à trouver un engagement au delà des Alpes, il revint à Paris. M. Bernard, alors directeur de l'Odéon, l'engagea à des conditions bien modestes, il est vrai, mais enfin l'engagea.

Il débuta avec succès sur cette scène le 3 décembre 1825, dans le rôle d'Almaviva du *Barbier de Séville* qui convenait parfaitement à sa petite voix ! La petite voix de Duprez !... lui qui, quelques années plus tard, devait briller par la puissance de son organe.

Après l'Odéon, Duprez fit une courte apparition de deux mois et demi à l'Opéra-Comique. Il y joua une dizaine de rôles, parmi lesquels Georges Brown de *la Dame Blanche;* son succès y fut tel que le directeur lui fit un engagement de six mille francs; mais ce même directeur ayant voulu, à quelque temps de là, le réduire, Duprez rompit et repartit pour l'Italie. Plus heureux cette fois que la première, il trouva un engagement comme doublure au théâtre Carcano de Milan. Là, il obtint un certain succès dans le rôle d'Idreno de *Sémiramide*. De Milan, il va à Varèse, à Novara, à Venise. De Venise, il revient à Milan, au théâtre de la Canobiana (aujourd'hui Teatro lirico). Succès partout. Sa réputation grandissant, l'impresario Morelli l'engage pour huit mois consécutifs. Pendant ces huit mois, Duprez fut la chose de Morelli, qui était ce qu'on appelle en Italie : un *appaltatore*. Morelli avait le droit de disposer de lui à son gré, de l'envoyer chanter où il lui plaisait. Après avoir fait chanter Duprez à Milan, Morelli le céda à un autre *appaltatore,* qui le conduisit à Gênes, à Bergame, où il obtint un véritable triomphe dans *Mose*.

Nous ne suivrons pas Duprez dans toutes ses pérégrinations; bornons-nous à dire que Lannari, le directeur des bains de Lucques, lui offrit de venir jouer, sans appointements, le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell*. Duprez saisit l'occasion et n'eut pas lieu de s'en repentir, car, après ces représentations, Lannari l'engagea pour deux ans à raison de quinze mille francs la première année, dix-huit mille francs la seconde.

Duprez alla ensuite à Trieste, où il créa triomphalement *la Muette de Portici*. Dans les deux années que Lannari le posséda, il le fit jouer successivement à Florence, à Sinigaglia, à Sienne, à Foligno et à Rome.

Duprez créa à cette époque le rôle d'Ugo, dans *la Parisina* de Donizetti.

Vers cette époque, Duprez fut atteint d'une maladie de larynx qui dura dix mois; il en sortit victorieux, plus en voix que jamais. C'est sans doute en travaillant à l'élargissement et à l'augmentation de sa voix que Duprez avait gagné cette maladie. Tout autre que lui y aurait succombé; mais lui, terriblement résistant, put en guérir.

Revenu à la santé, Duprez partit pour Naples. La commission théâtrale de San Carlo demanda à Lannari de lui céder Duprez; l'*appaltatore* consentit, en échange d'une indemnité de soixante-quatre mille francs. Dans cette première saison à Naples, Duprez obtint un vrai triomphe.

La saison suivante, il revint de nouveau dans l'antique Parthénope; lui et la Malibran, dans l'opéra *Inès de Castro,* obtinrent un tel succès, que le chef de la police leur fit défendre de reparaître plus d'une fois sur la scène, quelque chaleureux que pussent être les rappels du public.

A Naples, toujours, Duprez créa *Lucia di Lammermoor;* puis, il vint à Paris, engagé à l'Opéra par M. Duponchel. Le 17 avril 1837, il débuta dans *Guillaume Tell*. C'était beaucoup d'audace de sa part, car Nourrit était adoré des habitués de l'Opéra.

Les partisans de ce dernier, c'est-à-dire tout le public, se seraient fait hacher pour lui; aussi, au lever du rideau, on peut dire que la salle entière était hostile au débutant; mais, dès les premières notes de son récitatif « Ils me parlent d'hymen! » la vigueur de l'articulation, l'ampleur de la voix, frappèrent le public d'étonnement et, quand il finit en disant : « Ne la rappelons pas » sur des *mi* bémols aussi sonores que des sons de baryton, la partie était gagnée. Ce fut un tonnerre d'applaudissements, une explosion que rien ne pouvait arrêter. Grâce à la nouvelle interprétation de Duprez, *Guillaume Tell* eut un succès qu'il n'avait pas eu jusque-là. Ce fut à un tel point qu'à la première tout avait passé inaperçu, sauf la tyrolienne « Toi que l'oiseau ne suivrait pas », au troisième acte.

Après *Guillaume Tell*, Duprez reprit ou créa une foule de rôles, avec un succès croissant : *les Huguenots, la Juive, la Muette, Guido et Ginevra, le Lac des fées, les Martyrs, la Favorite, la Reine de Chypre, Charles VI, Lucie*, etc.

Duprez a révolutionné le chant en France. Au récitatif délayé et dit, en quelque sorte, sans y attacher d'importance, il a substitué un récitatif déclamé, énergiquement articulé, important, intéressant; d'aucuns prétendent que ce fut un malheur; pourquoi donc? Parce que beaucoup d'artistes ont voulu l'imiter, alors qu'ils n'avaient pas la voix et les poumons que réclamait cette nouvelle manière; ils n'avaient qu'à ne pas s'y hasarder.

Duprez a été professeur au Conservatoire; et, de sa classe et de son cours, des artistes sont sortis en grand nombre :

Sa fille Mme Vandenheuven-Duprez, puis Mme Carvalho, Marie Battu, Mlle Isaac, Mlle Marimon, etc.; nous ne pouvons les nommer tous; Duprez était chevalier de la Légion d'honneur et maire de Valmondois. Il est mort en 1896.

Roger (Gustave-Hippolyte) est né à Paris, le 17 avril 1815. Après avoir obtenu le premier prix de chant et le premier prix d'opéra-comique au Conservatoire, en 1837, il débuta à l'Opéra-Comique, le 16 février 1838, dans le rôle de Georges de *l'Eclair,* resta dix ans à ce théâtre et entra ensuite à l'Opéra pour y créer le rôle de Jean dans *le Prophète*.

Il fut absolument remarquable dans ce personnage. Il créa également à l'Opéra : *l'Enfant prodigue, Zerline*, etc.

Ses principales créations à l'Opéra-Comique sont : *la Sirène, les Mousquetaires de la Reine, Haydée*, etc.

Roger n'était pas ce qu'on peut appeler un chanteur d'école ; mais il était excellent comédien et très élégant cavalier. Il présentait un ensemble qui fait que l'on peut le ranger dans la catégorie des grands artistes. Il avait parcouru en triomphateur toutes les capitales de l'Europe, chantant tour à tour en français, en allemand, en italien et même en anglais.

Un accident de chasse priva Roger de son bras droit, que l'on remplaça par un bras postiche articulé, à l'aide duquel il a pu jouer quelques années encore.

Il était devenu très adroit de sa fausse main; ceux qui l'ont connu et qui étaient ses familiers étaient étonnés de la dextérité avec laquelle il arrivait, avec sa seule main gauche, à se servir pendant le repas.

Depuis son accident, dans tous les rôles qui nécessitaient une épée, il la portait à droite; et, naturellement, il la tirait avec la main gauche; un spectateur non prévenu ne s'en serait pas aperçu.

Roger est mort professeur de chant au Conservatoire, le 12 septembre 1879.

Baroilhet fut un baryton à la voix un peu trompette; il avait un chant saccadé, mais ne manquait pas de talent. Il avait fait ses études en italien ; il a été l'heureux créateur de beaucoup de rôles à l'Opéra dans *la Reine de Chypre, Charles VI, la Favorite, l'Ame en peine, Lucie*, etc.

Battaille (Charles-Amable), né à Nantes le 22 sep-

tembre 1822, obtint les premiers prix de chant, d'opéra et d'opéra-comique en 1847.

Battaille avait une fort belle voix de basse grave, qu'il savait assouplir à ce point qu'il vocalisait d'une façon merveilleuse. Il a été pensionnaire de l'Opéra-Comique de 1847 à 1858, et y a fait d'admirables créations : *le Val d'Andorre*, *la Fée aux Roses*, *Marco Spada*, *la Dame de Pique*, *le Toréador*, *le Songe d'une nuit d'été*, *l'Etoile du Nord*. Au Théâtre-Lyrique, de 1859 à 1860, il créa Jupiter dans *Philémon et Baucis*, et reprit *l'Enlèvement au sérail*.

Battaille a été professeur au Conservatoire. Il donnait d'excellentes leçons au point de vue de l'esthétique. Quant à l'émission, ses idées n'étaient pas admises unanimement; il était docteur en médecine et a laissé un ouvrage intitulé : *Nouvelles Recherches sur la phonation*, mémoire présenté à l'Académie des Sciences le 15 avril 1861. Cet ouvrage technique, orné de planches, est très intéressant parce que les descriptions de l'appareil vocal sont basées, faites et reproduites en gravures d'après des expériences faites sur lui-même au moyen du laryngoscope. Paru chez Victor Masson, l'ouvrage n'a pas été réédité; il n'est donc plus dans le commerce.

Battaille est mort (de la fièvre jaune, dit-on) en 1872.

Nous arrivons maintenant à une de nos gloires nationales, l'admirable chanteur Faure.

J.-B. Faure est né à Moulins en 1830. Son père était chantre à l'église. Son grand bonheur, étant enfant, était d'accompagner son père et de se blottir sans bruit parmi les instruments. Il avait sept ans lorsque son père mourut, laissant la famille sans ressources. Heureusement, l'organiste s'intéressa à lui, le fit agréer comme souffleur (avec une rémunération de 200 fr. par an) et lui donna des leçons de piano et de solfège.

Il avait treize ans quand il fut admis au Conservatoire, en 1843. Bientôt, on le fit chanter aux messes d'enterrement ou de mariage et dans des soirées. Cette émouvante voix d'enfant, ronde, pure, sonore, Faure la conserva jusqu'à seize ans; puis vint la mue. Pendant cette période, il apprit la contrebasse et joua dans les bals de barrière pour 1 fr. 50... et une bouteille de vin. A vingt ans, la voix revenue se révéla grave, vibrante, étoffée; le soprano était devenu basse chantante.

Le 25 novembre 1850, il entrait au Conservatoire dans la classe de chant de Ponchard, et le 31 janvier 1851, dans la classe d'opéra-comique. Il débutait, le 20 octobre 1852, à l'Opéra-Comique dans le rôle de Pygmalion de *Galathée*. Le jeune débutant, avec un jeu encore un peu lourd, apportait une voix de velours, d'un timbre superbe, d'une rare étendue. C'était un travailleur acharné et consciencieux; aucun de ses rôles ne ressemble au précédent. Dans son rôle de Manelli de *la Tonelli* d'Ambroise Thomas, le 30 mars 1853, il déploya cette facilité inattendue que prenait sa voix (à de rares intervalles, car il était très prudent) à atteindre en demi-teintes les notes du baryton le plus élevé.

En 1854, Faure fit trois reprises intéressantes : *le Songe d'une nuit d'été*, *Marco Spada* et *l'Etoile du Nord*, et deux créations d'un genre nouveau pour lui : *le Chien du Jardinier*, de Grisar, et *Jenny Bell*, d'Auber (comédies villageoises). Le 24 février 1856, grand succès dans *Manon Lescaut*, d'Auber.

Dans un ouvrage de Clapisson, *le Sylphe*, il surprit les plus prévenus par un art toujours en progrès. « Sa voix, disait un critique du temps, est sonore, brillante, énergique; il phrase et vocalise à merveille, il nuance, il colore. Et *il ne crie jamais* : n'est-ce pas un homme rare? »

Son maître, Ponchard, ayant pris sa retraite, c'est Faure qui fut nommé à sa place professeur au Conservatoire, en décembre 1856 : il n'avait pas tout à fait vingt-six ans!

Il fit de nombreux déplacements (entre autres à Baden-Baden) jusqu'en 1860, et chanta successivement des airs de *Haydée*, *Joconde*, *Galathée*, du *Caïd*, du *Chalet*, ainsi que le *Noël* d'Adam. Il créa *le Pardon de Ploërmel*, où il obtint un succès prodigieux. Deux mois après la première, il épousait Mlle Lefebvre, avec qui il avait chanté si souvent.

En 1860, le 10 avril, il débute à Londres dans *le Pardon* avec Mme Miolan-Carvalho, et devient rapidement le favori des amateurs, au théâtre, dans les salons et à la Cour. Il parut ensuite dans *la Favorite* avec Mario di Candia et Giulia Grisi, dans *la Gazza Ladra* (la pie voleuse), de Rossini, dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots* aux côtés de Mario, Giulia Grisi et Mme Carvalho. Il alla ensuite à Berlin, mais résilia bientôt parce qu'on voulait le faire passer de la troupe italienne dans la troupe allemande.

L'année suivante, il revint à Covent-Garden, et fit sa rentrée dans *la Favorite* et *Guillaume Tell* avec Mme Carvalho et Tamberlick. Puis, ce fut le tour de *Don Juan*, inoubliable interprétation qui sut triompher du souvenir encore ineffacé de Garcia. Revenu à l'Opéra, il connait une série de victoires. Toute sa merveilleuse carrière est une apothéose. Sa voix était de plus en plus belle, ses interprétations magistrales. Il se fit entendre dans de nombreux concerts. Le 9 mars 1868, il créa *Hamlet* aux côtés de Christine Nilsonn; il y fut prodigieux. En 1869, il chanta *Faust*, toujours avec Nilsonn, puis avec Mme Carvalho.

Il était excellent musicien; ses mélodies de concert à caractère religieux sont très belles. J.-B. Faure mourut en avril 1914.

Jean Lassalle. — Né à Lyon en 1845, il entra au Conservatoire en 1867; mais, au bout de deux ans, n'ayant eu aucune récompense, il se décida à partir pour la province. Nous le retrouvons en 1872 à l'Opéra, débutant dans *Guillaume Tell*. Lassalle possédait une voix puissante, très ample et très étendue, avec un timbre de violoncelle. Il chanta ensuite *l'Africaine* et *Hamlet*; mais ce fut dans *le Roi de Lahore* qu'il trouva son meilleur rôle. *La Reine de Chypre* lui valut aussi un triomphe. En 1878, il créa le rôle de Sévère de *Polyeucte* et, quelques années après, *le Tribut de Zamora*.

En 1881, il fit une petite saison à Londres pour y chanter le répertoire italien : *Ernani*, *Un Ballo in Maschera*, *Rigoletto*.

En 1883, sa création de *Henri VIII* fut remarquable; il y déploya une rare ampleur. Mais le point culminant de sa carrière, sans parler du rôle de Gunther dans *Sigurd*, fut *Patrie* en 1886. Dans le rôle de Rysoor, avec Mme Krauss comme partenaire, il put compter un triomphe de plus, superbe, inoubliable.

Victor Maurel est né à Marseille en 1848. Sorti du Conservatoire en 1867, avec deux premiers prix de chant et d'opéra, partagés avec Gaillard, il débuta à l'Opéra, mais n'y resta guère et fit une série de saisons en Italie, en Espagne, en Amérique, à Londres, à Saint-Pétersbourg et jusqu'au Caire. Il revint à l'Opéra en 1879 pour y chanter *Hamlet*, *Don Juan*,

Aïda, Faust, les Huguenots, la Favorite. Il fit, de 1883 à 1884, l'essai très heureux d'un nouveau théâtre italien. On se souvient encore de l'effet superbe qu'il produisit dans *Simon Bocanegra,* dans *Hérodiade* et *Rigoletto,* mais surtout dans *le Bal Masqué.* Il revint à la scène française, de 1884 à 1885, pour chanter *l'Etoile du Nord, Zampa, le Songe d'une nuit d'été.* Dans *Otello* en 1887, dans *Falstaff* en 1893, il ne sera jamais égalé. Ces deux rôles doivent compter parmi ses plus complètes incarnations.

Victor Maurel avait une voix d'une rare étendue, d'une extrême souplesse et d'un timbre exquis. De grande taille, de belle prestance, il ne lui a manqué, pour atteindre la perfection, qu'un goût délicat et pur.

Alexandre Taskin représente, avec Mme Isaac et Talazac, entre 1879 et 1889, l'histoire de l'Opéra-Comique. Il avait une voix de basse chantante, pleine de moelleux et d'un timbre chaud et délicat. Elégant, d'un physique avantageux et expressif, avec un jeu original, il possédait en plus le talent particulier de se faire des têtes diverses et les plus méconnaissables du monde. Le seul reproche qu'on puisse lui adresser, c'est un excès d'exubérance, l'exagération de cette ampleur qui donnait tant de vie à ses personnages. Mais cela vaut peut-être mieux que trop de froideur.

Né à Paris en 1853, il fit ses études au Conservatoire dans les classes de Bussine et de Ponchard. Il débuta en 1879 à l'Opéra-Comique, où il chanta un grand nombre de rôles, qu'il imprégna de son talent. N'oublions pas le vieux Lothario de *Mignon,* ce rôle touchant, sous le costume duquel Taskin devait montrer tant de sang-froid et de décision lors de l'incendie de la salle Favart en 1887.

Carmen, Philémon et Baucis, Haydée, Manon, Mignon, les Contes d'Hoffmann, le Songe d'une nuit d'été, les Noces de Figaro comptent parmi ses succès.

Nommé professeur au Conservatoire, il forma de nombreux élèves. C'était un travailleur et un érudit dans son art.

Avant de terminer cet article, il nous faut dire quelques mots sur une question souvent soulevée en France, depuis quelque temps, par les critiques de la presse. Le chant est-il en décadence en France ?

Question difficile à résoudre, si l'on tient compte du temps très court que les jeunes artistes consentent à consacrer à leurs études préalables; il est certain que les voix seront moins assouplies et moins aptes à toutes les ampleurs et les finesses du chant; mais cet effet de décadence provient surtout de l'absence de virtuosité; les compositions modernes s'y sont prêtées absolument, la musique de chant n'est plus jamais brodée ni agrémentée de tous ces traits, vocalises, grupetti, trilles, etc., qui obligeaient le chanteur à travailler pour pouvoir les exécuter.

Précisons : Que faut-il aux artistes pour chanter la musique moderne? De la voix, une bonne articulation, un sentiment dramatique suffisant et vrai. C'est déjà bien, mais ce n'est pas avantageux, et cela ne fait pas valoir le virtuose.

L'élève se dit : « A quoi bon m'astreindre à un travail quotidien, fastidieux et assommant de vocalises, gammes, trilles, etc., puisque c'est un bagage inutile pour chanter la musique qu'on écrit aujourd'hui. » Cette réponse paraît juste au premier abord, mais elle est erronée; il est vrai que, pendant quelque temps, des études sommaires peuvent peut-être, la jeunesse aidant, suffire, mais plus tard, lorsque la voix commencera à s'altérer, et cela se produit plus tôt chez ceux qui n'ont pas suivi la filière des études complètes, la souplesse disparaîtra, et la voix tombera tout d'un coup ; au lieu de durer quinze ou vingt ans, ce qui est la bonne moyenne, elle ne sera florissante que pendant sept ou huit ans tout au plus. C'est une loi de physiologie que tout organe se développe par l'exercice ; la gymnastique locale des membres développe ceux-ci et leur donne la force. Ces observations sont de la plus haute importance, et les élèves qui n'accepteraient pas la gymnastique vocale persistante, pendant un temps suffisant, compromettraient gravement leur avenir.

DE QUELQUES PARTICULARITÉS DANS LE CHANT ANCIEN

Chant sur le livre.

Le *Chant sur le livre,* dont nous avons déjà dit quelques mots, était déjà pratiqué au XIe siècle, et peut-être même l'était-il avant.

Fétis, dans son *Histoire générale de la musique,* donne la traduction d'un vieil article qu'il nous faut reproduire :

« Le contrepoint tant simple que fleuri se forme de deux manières: 1° par écrit; 2° par improvisation.

« Par écrit, il s'appelle *res facta* (la chose faite).

« Par improvisation, il s'appelle : *Chant sur le livre.*

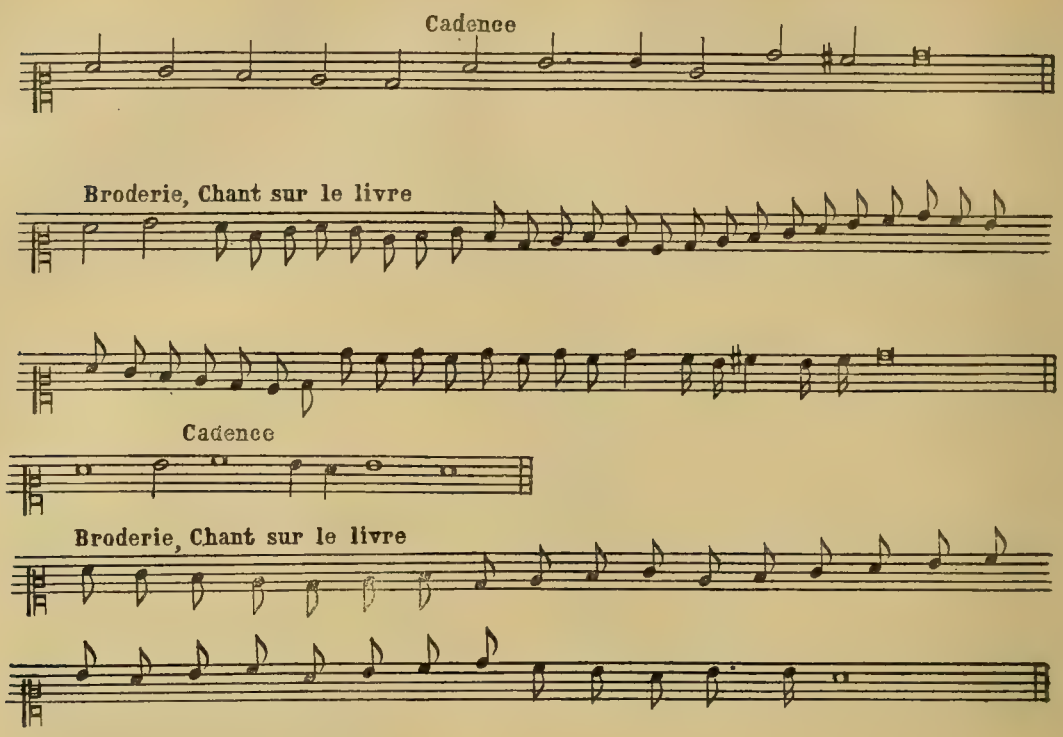
« Dans le chant par écrit, toutes les parties, qu'il y en ait trois, quatre et même davantage, s'unissent mutuellement, de telle sorte que la disposition et les mouvements des concordances dans chaque partie soient aussi bien réglés à l'égard de chacune en particulier qu'envers toutes ensemble; mais, lorsque deux, trois ou quatre parties ou un plus grand nombre de personnes chantent sur un livre, aucune n'est sujette à l'autre. Il suffit à chacun des chanteurs de faire accorder avec le *ténor,* ce qui concerne le mouvement et l'ordre des concordances (on entendait alors par *ténor* non ce que nous entendons aujourd'hui, mais, soit au profane, soit au sacré, la partie qui soutenait le chant et sur laquelle on brodait le contrepoint); mais loin d'être blâmable, il était très digne d'éloges pour les chanteurs de se concerter entre eux avec prudence et de s'entendre sur le placement et l'ordre des consonances; ils pouvaient ainsi former une harmonie bien plus correcte et beaucoup plus suave. »

Jean-Jacques Rousseau nous dit que le chant sur le livre « demande beaucoup de science, d'habitude et d'oreille chez ceux qui l'exécutent. D'autant plus, qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons de plain-chant à ceux de notre musique moderne.

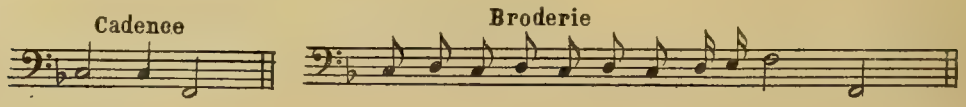
« Cependant, il y a, continue-t-il, des musiciens d'église, si versés dans cette sorte de chant, qu'ils y commencent et poursuivent même des fugues quand le sujet en peut comporter, sans confondre et croiser les parties, ni faire de fautes d'harmonie.

« On peut concevoir, à la rigueur, qu'un chantre seul, très habile, arrive à improviser un chant orné sur une phrase de plain-chant sans commettre une faute d'harmonie, mais on conçoit difficilement que plusieurs chantres à la fois puissent improviser sur ce même chant sans engendrer de cacophonie; il en était ainsi cependant; de nombreux documents nous l'affirment d'une façon catégorique. Ces chantres avaient donc une grande habileté. »

Les broderies se faisaient surtout dans les cadences et les demi-cadences :



Les basses ne se faisaient pas faute non plus de broder, le cas échéant :



Les chantres ne se contentaient pas de broder dans les cadences, ils donnaient libre cours à leur imagination, même sur certaines parties de la mélodie.

Ne broder que sur les cadences équivalait à confesser son ignorance, ou tout au moins sa faiblesse.

Dans le principe, la moyenne des broderies ne dépassait pas huit croches par mesure ; mais, par la suite, la générosité des chantres s'accrut dans une proportion considérable; le seul frein imposé à ces brodeurs était la mesure, qu'ils devaient toujours scrupuleusement respecter dans l'exécution de leurs traits.

Ecoutons ce que dit Cerone, un auteur de cette époque, à propos des brodeurs, des *glosadores*, comme il les appelle :

« Nous avons connu des glosadores qui, par point d'honneur, se mettaient tous à vocaliser ensemble; au lieu de produire un effet élégant et gracieux, ils ne parvenaient qu'à imiter les juifs braillant dans leurs synagogues, ou une réunion de paysans en gaieté. Sans compter les incorrections que les basses ne pouvaient éviter de produire dans leurs broderies improvisées avec les ténors, les seconds dessus, les sopranos. »

Terminons ce chapitre en répétant ce que nous avons déjà dit, à savoir que tout bon improvisateur devait être forcément un excellent musicien.

Diminutions. — D'après J.-J. Rousseau, la *diminution* était la division d'une note longue, telle qu'une ronde ou une blanche, en plusieurs autres notes d'une valeur moindre.

A l'époque du plain-chant, aux xvie et xviie siècles, on nommait diminutions toutes les broderies — et elles étaient nombreuses — dont le soliste, ne s'inspirant que de sa fantaisie et de son goût, ornait le chant liturgique simple qu'exécutait le chœur.

Cette façon d'orner la musique d'instinct s'appelait chant sur le livre (voir plus haut). Quand nous disons que le soliste ne s'inspirait dans ses broderies que de son goût et de ses fantaisies, il ne faut pas croire qu'il le faisait au hasard. Pour arriver à devenir un bon chanteur du chant sur le livre, il fallait qu'il eût fait au préalable de longues et profondes études harmoniques, tout comme l'organiste qui, placé à son clavier, se laisse aller au caprice de sa pensée et de son inspiration.

Sans cela, que d'incohérences harmoniques!

A. de MARTINI.

TRAITÉ DE CHANT

Par A. DE MARTINI

ANCIEN PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS PRÉLIMINAIRES
VOIX PARLÉE ET VOIX CHANTÉE

Si la parole a été donnée à l'homme pour exprimer sa pensée, la voix chantée, le chant, en un mot, est un don précieux qui lui permet de reproduire d'une façon noble et saisissante toutes les passions qui agitent son âme.

Le chant est une disposition particulière de la voix humaine qui permet de former des sons appréciables et divers.

Nous entendons ici appréciables dans le sens musical, c'est-à-dire des sons résultant d'un nombre de vibrations par seconde plus ou moins considérable.

Ainsi, le *la* du diapason produit 870 vibrations à la seconde; le *la* placé une octave plus haut en produit le double, soit 1740, et le *la* placé une octave plus bas n'en produit que la moitié, soit 435. Les sons intermédiaires en produiront des quantités proportionnelles, dont l'étude serait en dehors de cet ouvrage[1].

Le chant a pour but l'application méthodique et musicale de la voix à l'expression des sentiments humains. Il a pour moyen la reproduction des sons d'une partie de l'échelle musicale, avec ou sans paroles.

La voix parlée n'est pas la même que la voix chantée, ni comme effet ni comme moyens. Malgré toutes les recherches anatomiques faites jusqu'à ce jour, on ne sait pas d'une façon positive et indiscutable d'où provient la différence. Les physiologistes disent qu'elle résulte de diverses positions du larynx.

Il est certain que, puisque nous avons la faculté de contracter le larynx et de faire affronter les cordes vocales de manières si variées que nous pouvons produire telles intonations, telles inflexions que nous voulons, notre pensée et notre volonté peuvent de même produire, par mouvements réflexes, des contractions et des affrontements qui déterminent les sons non musicaux de la voix parlée, très variés eux-mêmes et capables de traduire et communiquer nos sentiments.

Chacun de nous peut d'ailleurs expérimenter le fait que voici : au milieu d'une phrase parlée, prolongez au hasard un son de cette phrase. Pour qu'il devienne musical, il suffira de penser un son d'une hauteur analogue à celle de ce son parlé, et vous pourrez même faire de ce son devenu musical le point de départ d'une gamme ascendante ou descendante.

On peut donc établir que c'est le manque de tenue et l'intention qui différencient le son parlé du son chanté. Celui-ci est plus tenu que celui-là et, de plus, il a un caractère musical qui dépend de la pensée et de la volonté. Quant à déterminer pourquoi la pensée suffit à produire ces diversités, de même qu'elle suffit à régler les intonations, ce sont les mystères de la vie elle-même. Bornons-nous à constater.

Les intonations qui forment les inflexions diverses de la voix parlée ne sont pas appréciables au point de vue harmonique et ne sont pas susceptibles d'être représentées par des notes. Par conséquent, n'appartenant à aucun de nos systèmes musicaux, les intervalles qui existent entre les hauteurs de ces inflexions ne constituent pas le chant.

Bien que l'on dise que l'on a chanté de tous temps, le chant n'est pas un don naturel chez l'homme, comme il l'est chez certains oiseaux dits chanteurs, tels le rossignol, le sansonnet, etc.

L'enfant, avant l'âge de trois ou quatre ans, émet des sons, mais ne chante pas. En tous cas, la mélodie qui s'échappe de son jeune gosier n'est rien moins qu'agréable et harmonieuse; il faut l'oreille affectueuse d'une mère ou d'un père pour la supporter et s'extasier en l'écoutant.

L'enfant ne commence à chanter que lorsque son intelligence est assez éveillée pour qu'il lui vienne à l'idée d'imiter quelque chose ou quelqu'un. Il commence alors à chanter comme il commence à parler, en cherchant à imiter les personnes qui l'entourent, un peu comme le perroquet.

Lorsqu'on crie ou lorsqu'on pleure, on ne chante pas ; mais on arrive à rendre, à exprimer, en chantant, les plaintes et les cris.

C'est par le chant, la plus agréable des imitations, que l'on parvient à traduire musicalement toutes les passions, tous les sentiments qui peuvent agiter nos cœurs, passions et sentiments toujours si intéressants à analyser et à reproduire.

Le chant, au point de vue purement musical, signifie la partie mélodique d'un morceau quelconque, celle à laquelle tout est, ou du moins devrait être, jusqu'à un certain point, subordonné.

Dans une œuvre symphonique où les instruments

1. Il existe un instrument, la *sirène*, qui permet de compter le nombre de vibrations produites en une seconde par un corps sonore. Les sons extrêmes dont les vibrations sont trop lentes ou trop rapides cessent d'être appréciables à l'oreille. Mais les voix sont très loin d'atteindre ces extrémités.

sont associés aux voix, on appelle *chant* la partie réservée aux chanteurs.

CHAPITRE II

LA VOIX

La voix est l'ensemble des sons que le larynx de l'homme peut produire soit en criant, soit en parlant, soit en chantant. Ces différents sons peuvent être de qualités très diverses : ils sont forts ou faibles, charmants ou désagréables, sympathiques ou antipathiques; cela tient à la conformation des organes, à la phonation de chaque individu, à son goût et à ses aptitudes musicales.

Duclos, dans l'*Encyclopédie*, s'exprime ainsi dans son article « Déclamation des Anciens » au sujet de la voix chantée, dont seule nous avons à nous occuper ici : « Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène : 1° que la voix du chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire, d'un ton à un autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare, au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu; 2° que la voix de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation. »

Cette marche par saut ou avec des repos est, en effet, celle de la voix chantée; mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a une déclamation tragique ou simplement expressive ou même quelquefois comique qui nécessite le passage par saut d'un ton à l'autre après le repos sur un ton. On remarque le même effet chez certains orateurs. Cependant, cette déclamation est encore différente de la voix chantée.

Dodart, savant contemporain de Rousseau, « qui joignait à l'esprit de discussion et de recherche la plus grande connaissance de la physique et de l'anatomie, avait particulièrement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe : 1° que tel homme dont la voix de parole est déplaisante a le chant très agréable (il serait plus exact de dire : *peut avoir*) et, au contraire, 2° que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connaissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnaîtrons pas à sa voix de chant. »

M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que, « dans la voix du chant, il y a de plus que dans celle de la parole un mouvement de tout le larynx, ainsi que de la trachée-artère qui forme un nouveau canal qui se termine à la glotte, en enveloppe les muscles et les soutient. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx, pour ainsi dire assis et en repos sur ses attaches, dans la parole, et ce même larynx suspendu sur ses attaches, mis en action et mû par un balancement de haut en bas et de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns et les nageoires des autres paraissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes et si promptes, qu'elles sont imperceptibles.

« Le balancement du larynx produit, dans la voix du chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles voix se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou faibles[1]. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences et les roulements (trilles) qui se font par des mouvements très prompts et très délicats de l'ouverture de la glotte, et qui sont composés de l'espace d'un ton ou d'un demi-ton, musicalement exact.

« La voix, soit du chant, soit de la parole, vient tout entière de la glotte pour le son et pour l'intonation; mais l'ondulation vient uniquement du balancement de tout le larynx; elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

« Il résulte de ce qui vient d'être exposé que la voix du chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre (théorie d'Aristoxène, mais non la nôtre) et dans l'ondulation du larynx qui affecte la totalité et la substance même du son[2]. »

Dans la longue citation que nous venons de faire, il y a d'excellentes choses qui dénotent un esprit d'observation et d'analyse, mais qui n'émanent pas d'un homme du métier, d'un homme qui ait chanté lui-même, si peu que cela soit.

Ce qu'il nous faut discuter et contredire, c'est l'assertion d'Aristoxène que la voix procède par saut d'une intonation à une autre.

L'expression *par saut* n'est pas exacte. L'auteur a voulu dire sans doute que la voix passe directement, instantanément, d'une intonation à une autre, sans solution de continuité. Mais cette continuité, comme on le verra au chapitre de l'émission, est tellement exacte que l'on peut dire que, mécaniquement, il n'y a dans la voix aucune distance d'un son à l'autre. Monter et descendre n'existent pas, il n'y a qu'une différence dans le nombre et par conséquent dans la rapidité des vibrations, et avec quelque habileté, on passe d'un nombre de vibrations à un autre sans aucun dérangement du larynx, dont les membranes vocales ne subissent qu'un rapprochement ou un éloignement latéral de leurs facettes intérieures.

Nous expliquerons en détail les ressources de l'appareil vocal, qui sont merveilleusement variées.

Une chose nous frappe dans ce que dit le savant Dodart, à savoir que la voix parlée de tel ou tel sujet ne peut en quoi que ce soit nous servir d'indice pour préjuger de sa voix chantée, et *vice versa*. Ceci est une vérité absolue. En effet, certains chanteurs ayant des voix parlées désagréables, vulgaires, nasillardes ou entachées d'autres défectuosités, ont en chantant des voix toutes différentes et même parfois belles, pleines de charme et d'accent.

Nous avons connu jadis, en Italie, un ténor nommé Balestra qui parlait avec une petite voix de fausset, toute dans la tête, digne d'un antique castrat, et qui, en chantant, avait une voix énorme, une voix tout à fait barytonante. C'était vraiment extraordinaire.

Le contraire se produit : tel qui a une voix parlée magnifique, pleine, sonore, n'a parfois à son service qu'une voix chantée grêle, médiocre et même mauvaise.

La plupart des tragédiens sont dans ce cas. Pour

---

1. Faible veut dire ici instable faute de *résonance*, car une voix très douce n'est pas faible pour cela et peut très bien ne pas chevroter.

2. Extrait de l'*Encyclopédie*, article *Déclamation des Anciens* et reproduit par Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique*, article *Voix*.

les tragédiennes, le phénomène s'explique facilement parce qu'elles sont obligées de se servir de la voix de poitrine et de la forcer par instants. (Voyez au chapitre Registres.)

Rousseau n'admet pas entièrement la théorie de Dodart; ainsi, au sujet de d'ondulation produite par le balancement laryngien dont parle cet auteur, il prétend que « l'on peut, à volonté, donner ou ôter à la voix cette ondulation quand on chante, et que l'on ne chante pas moins quand on file un son tout uni, sans aucune espèce d'ondulation[1] ». Nous pouvons dire, non pas qu'on ne chante pas moins, mais qu'on chante beaucoup mieux quand on file un son sans aucune ondulation ni tremblement. Cela dépend des études faites.

C'est l'idéal qu'il faut poursuivre avec persistance dans le travail du chant : produire des sons tou unis, de la plus pure fixité, et un chant exempt de chevrotement.

Le philosophe genevois continue et dit : « Cette ondulation se forme dans le ton et non dans le timbre; la preuve en est que, sur le violon et sur d'autres instruments, on imite cette ondulation non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle, ainsi raccourcie et rallongée alternativement et presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt recule ou avance[2]. »

Nous ne voyons pas comment l'ondulation peut se former dans le ton sans exister dans le timbre, car le timbre n'est qu'une qualité du son dont il fait partie intégrante, et il ne peut se séparer de lui. Le son peut être produit presque sans timbre, c'est-à-dire sourd, cotonneux, mou, etc., mais le timbre ne peut exister que sur un son lequel détermine le ton, c'est-à-dire l'intonation dans le sens où le mot ton est pris ici. Il disparaît avec lui. Quant au balancement que les virtuoses des instruments à cordes produisent à dessein, on ne saurait le comparer à celui de la voix chantée, qui est involontaire et devient un défaut insupportable : le chevrotement. D'autre part, le balancement instrumental n'est pas hors de critique. Il nuit à la pureté de l'intonation, car le balancement du doigt sur la corde produit une ondulation qui tend à se rapprocher du trille, comme un léger festonnement de l'intonation qui monte et redescend à peine.

On ne peut pas admettre, en principe, un procédé qui ne produit en somme qu'une imperfection musicale dans le chant et doit être absolument proscrit. Le son doit être uni, parfaitement stable, pur et tranquille quelle que soit son intensité.

Pourquoi le balancement instrumental est-il usité assez communément dans un but évidemment expressif, il ne nous appartient pas de le rechercher ici. Ce but n'est pas atteint, pas plus qu'il n'est réalisé par les notes répétées sur un piano ou par le moyen du jeu « expression » sur un harmonium, où le son devient tremblotant et presque intermittent. Un style sévère et noble n'admet pas ces mièvreries.

Ce qui distingue surtout, selon nous, la voix parlée de la voix chantée, comme nous le disons d'ailleurs au chapitre Chant, c'est qu'avec celle-ci on obtient des sons musicalement appréciables et que l'on peut reproduire sur le piano ou sur un instrument quelconque; des sons séparés les uns des autres par des intervalles connus en musique : secondes, tierces, quartes, etc.

La voix parlée, au contraire, ne donne que des sons qui, n'étant pas assez soutenus, n'ayant pas assez de durée, ne sont pas susceptibles d'être notés en musique.

Il est une chose à remarquer, c'est que plus une langue est harmonieuse, plus les deux voix ont de tendance à se rapprocher. Ainsi, dans l'italien et le français, langues harmonieuses, la voix parlée a beaucoup plus d'affinité, de similitude avec la voix chantée que dans d'autres langues moins harmonieuses.

Il n'est pas deux voix semblables. Chaque homme, chaque femme a sa voix bien distincte. Autant d'individus, autant de voix différentes, comme autant de visages[3].

Les voix humaines forment plusieurs familles principales qui sont, pour les hommes, en procédant du grave à l'aigu : les basses, les barytons et les ténors.

Pour les femmes : les contraltos, les mezzo sopranos et les sopranos. (Ces diverses voix sont étudiées dans le courant de cet ouvrage.)

En dehors de ces voix d'adultes, il y a les voix d'enfants qui peuvent être assimilées aux voix de femmes, quant à l'étendue, mais non quant au timbre, qui est différent.

Les voix d'enfants s'appellent, en partant de l'aigu vers le grave : 1er, 2e, 3e et 4e dessus.

Ces désignations sont usitées aussi pour les chœurs d'adultes où les sopranos sont divisés souvent en 1er et 2e dessus, et quelquefois en 1er, 2e et 3e dessus.

On dit que les belles voix deviennent rares. Y en aurait-il moins qu'autrefois, moins qu'à l'époque où Louis XV disait au marquis de Corcy : « Il ne manque pas de voix dans notre belle France, cherchez Monsieur, cherchez ! » Nous ne croyons pas, quant à nous, qu'il y ait moins de belles voix qu'auparavant, mais il est un fait patent, indéniable, c'est qu'il s'en présente de moins en moins chaque année aux examens d'admission du Conservatoire. Ce n'est pas le nombre des aspirants qui diminue. Ce n'est pas la quantité qui manque. C'est, malheureusement, la qualité !

On doit constater, par exemple, la pénurie des contraltos. Ce genre de voix tend chaque jour à disparaître de plus en plus. On n'en trouve même plus en Lombardie, où jadis il était si répandu. Pourquoi, nous ne saurions le dire. Qui n'a pas entendu l'Alboni ou la Brambilla ne peut se faire une idée juste de ce que peut être un contralto.

On appelle aussi voix, les diverses parties qui concourent à l'exécution d'un chœur : basses, ténors, dessus.

CHAPITRE III

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX

Pour la partie physiologique et anatomique de la voix, nos lecteurs pourraient consulter certains ouvrages, tels que l'*Anatomie*, de Sappey; mais nous

1. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, article *Voix*.
2. *Ibid.*

3. Il en doit être des voix comme des races, car la voix est souvent le résultat d'un atavisme. Il y a des familles où tous ont de la voix, plus ou moins; d'autres où tous en sont dépourvus. Il y a aussi des exceptions.

croyons devoir tracer ici les notions essentielles qui, en faisant connaître l'anatomie de la voix, peuvent aider à faire comprendre son fonctionnement si délicat.

La voix se compose de deux principes essentiels : une force et une résistance. Comme dans tous les mécanismes, c'est la réglementation de cette force et de cette résistance qui en permet le fonctionnement.

Dans le chant, la force c'est la respiration. La résistance vient de la contraction laryngienne qui met obstacle à la dépense de l'air.

Lorsque la respiration est bonne, les muscles expirateurs des poumons peuvent chasser l'air avec force à travers les bronches; mais, plus haut que le dernier tube d'air représenté par la trachée-artère, se trouve le larynx, facile à reconnaître extérieurement surtout chez les hommes, à la saillie que l'on voit à la base du cou. C'est précisément à la place où se trouve la partie la plus avancée de cette saillie que sont attachées intérieurement les cordes vocales.

Le larynx, par lui-même, est un organe cartilagineux, entouré de ligaments, de muscles, de membranes, de nerfs. Il contient en outre des glandes, veines, artères et vaisseaux lymphatiques.

L'étude des glandes, veines, nerfs et vaisseaux lymphatiques n'intéresse pas directement la génération du son vocal. Dans les données succinctes que nous avons à exposer ici, nous ne parlerons que des autres parties de l'appareil vocal, dont les mouvements donnent naissance à l'émission du son. Dans son traité, Battaille dit (pages 1 et 2) :

« Les cartilages du larynx sont au nombre de quatre : le *thyroïde* et le *cricoïde*, qui sont médians et symétriques, et deux latéraux, les cartilages *aryténoïdes*, complétés par les cartilages de Santorini.

« A cette nomenclature, il faut ajouter un fibro-cartilage médian et symétrique, l'*épiglotte*, et les petits noyaux fibro-cartilagineux de Wrisberg. »

Ainsi le cricoïde, s'articulant sur le thyroïde, est susceptible de mouvements de bascule d'avant en arrière, et d'arrière en avant.

De plus, le cricoïde se termine des deux côtés par les deux aryténoïdes qui sont comme deux petites cornes mobiles, et auxquelles sont attachés les ligaments vocaux. Le mouvement d'écartement et de rapprochement des aryténoïdes détermine des mouvements analogues des ligaments vocaux, autrement dit les cordes vocales.

Les muscles attachés aux cartilages sont donc les moteurs auxquels sont dus les mouvements de rapprochement et d'écartement des cordes vocales.

Les mouvements de rapprochement augmentent la résistance au courant d'air et déterminent les sons aigus. Les mouvements d'écartement diminuent cette résistance et donnent naissance aux sons graves. Cette faiblesse est compensée par la grosseur et la fermeté des cordes vocales dans le grave, qui produisent, sous l'influence d'un courant d'air suffisant, un son métallique qui peut arriver à une grande puissance.

On voit par là le motif de la force et de l'intensité des sons aigus et, inversement, de la faiblesse et du peu de consistance des sons graves.

Il est à remarquer que les ressources du larynx sont merveilleuses, puisque les mouvements d'avant en arrière, c'est-à-dire de rapprochement ou d'écartement, d'allongement ou de raccourcissement, se combinent avec les mouvements de rotation sur eux-mêmes des ligaments vocaux, de sorte que les cordes vocales peuvent se présenter dans toutes les conditions nécessaires pour obtenir des variétés de sons à l'infini.

Si nous considérons, d'autre part, que tous ces mouvements échappent à l'exercice direct de la volonté, mais que la pensée exerce sur eux une influence absolue et telle qu'il suffit que l'émission assurée par une bonne respiration laisse à toutes les parties de l'organe vocal leur élasticité complète, pour que tous les mouvements les plus délicats se produisent d'eux-mêmes, on peut dire que l'organe vocal est réellement merveilleux. Cela explique l'effet extraordinaire qu'il peut produire sur un auditoire, lorsqu'il est au service d'un artiste expérimenté, très musicien, et possédant à fond les nuances et tous les degrés du sentiment dramatique.

Aucun instrument n'est susceptible de ressources aussi variées et aussi délicates. En effet, l'instrument ne possède comme moyens de communication avec l'auditoire que des résonances produites par des organes matériels : bois, cordes ou métal. Seule, la voix a des résonances produites par des organes vivants et participant, en conséquence, à toutes les mobilités et à toutes les sensibilités de la vie.

Nous résumerons ici, pour ce qui est utile à la suite de nos explications, les causes et les moyens de fonctionnement de la voix.

Comme nous venons de le dire, la pensée commande absolument à tous les mouvements qui se produisent d'eux-mêmes, et, comme conséquence importante (puisque la pensée suffit à déterminer les mouvements les plus délicats, qui donnent aux sons de la voix des qualités correspondantes à toutes les douceurs et à toutes les tendresses, comme à toutes les énergies, à l'autorité la plus absolue, et à plus forte raison la pensée du son musical, c'est-à-dire de l'intonation), détermine les mouvements qui fixent la justesse des sons.

Nous pourrons donc établir à priori, l'axiome suivant : *Qui pense juste, chante juste*, et inversement.

CHAPITRE IV

LE CHOIX D'UNE MÉTHODE

L'enseignement du chant est un des plus délicats qui soient au monde.

S'en douterait-on en voyant le grand nombre, les pléïades de professeurs de chant, ou prétendus tels, qui éclosent chaque jour? Ils sont légion!

En confiant l'éducation vocale d'un jeune garçon ou d'une jeune fille à un professeur inexpérimenté, on s'expose à voir, non seulement leur voix s'étioler et se perdre, mais, ce qui est autrement grave, leur santé même s'altérer.

La perte d'une voix est toujours à regretter si cette voix appartient à un sujet intelligent et doué au point de vue artistique. Néanmoins, une voix qui aurait été mal dirigée pourrait retrouver ses qualités par les soins d'un maître plus expérimenté. Nous pourrions citer des artistes de nos jours, qui ont fourni une magnifique carrière et ont créé des rôles importants, artistes dont la voix avait été d'abord compromise, et qui n'ont pu la recouvrer que grâce

à une méthode logique et sérieuse, suivie avec un bon maître très expérimenté.

Si ces artistes n'avaient pas pu être sauvés en raison du progrès d'un mal devenu irrémédiable, c'eût été une perte pour l'art et pour l'interprétation des œuvres de nos maîtres.

Puisqu'il est vrai que la voix humaine, ainsi que le diamant, auquel on l'a de tous temps si justement comparée, ne se trouve dans la nature qu'à l'état brut, il faut, de toute nécessité, la travailler, la polir, de même que le diamant, qui, avant d'être livré au joaillier, doit passer par les mains du lapidaire.

Dans l'enseignement du chant, c'est au professeur que le diamant est confié. C'est à lui qu'incombe la tâche délicate de guider la voix au point de vue technique. C'est lui qui doit lui enlever ses défauts (il n'est pas une voix qui en soit exempte), et surtout lui conserver ses qualités initiales tout en les développant raisonnablement.

Il ne faut pas croire que celui que la nature a gratifié d'une belle voix n'a, à l'instar du rossignol, du pinson, de la fauvette, qu'à ouvrir la bouche pour que cette voix sorte belle et flatteuse. Tel artiste qui vous enthousiasme aujourd'hui par la beauté de son organe et sa virtuosité, vous aurait peut-être paru bien terne et bien peu intéressant si vous l'aviez entendu avant qu'il eût commencé ses études vocales.

Seul, un travail bien conduit a pu rendre cette voix souple, malléable, obéissante, apte en un mot à pouvoir exécuter les œuvres des maîtres, alors qu'elle était souvent rude et récalcitrante au début.

C'est le principal rôle du professeur de chant, rôle d'abord matériel, comme il est dit plus haut, de guider ce travail physiologique. Quant au feu sacré, à l'étincelle artistique, il faut le don primordial. Si ce don existe, on pourra le développer dans une certaine mesure par des exemples réitérés; mais le faire naître dans une âme où il n'existe pas en germe, il ne faut pas l'espérer. Enfin, comme nul ne peut savoir au début si tel sujet aura ou n'aura pas en lui l'étincelle artistique, s'il est appelé ou non à devenir un véritable artiste, ce qui constitue en somme le côté esthétique de la question, il faut se contenter d'abord de la partie purement mécanique, c'est-à-dire, donner à l'élève les moyens de manifester son goût, ses aptitudes. Le reste, style, expression, viendra plus ou moins par la suite selon les dispositions du sujet. Travaillez donc, jeunes gens qui voulez embrasser la carrière lyrique, travaillez avec acharnement à vaincre les difficultés, toutes les difficultés vocales, si nombreuses dans votre art d'adoption.

Nos prédicateurs, nos avocats, nos orateurs politiques n'ont-ils pas eu le soin d'étudier à fond la grammaire et la syntaxe, ensuite la logique, la rhétorique et la dialectique avant de se risquer à aborder la chaire, la barre ou la tribune? Faites comme eux. Imitez-les. La chaire, la barre, la tribune, pour vous, c'est la scène. Vos sermons, vos plaidoyers, vos discours sont les rôles que vous aurez à interpréter devant le public. L'analogie est grande! Préparez-vous donc à votre future carrière par des études assidues, sérieuses et profondes. Avant toute chose, devenez musiciens. Travaillez donc tout d'abord sérieusement et avec persistance le solfège. C'est la base. Lorsque vous serez musiciens, c'est alors qu'il faudra songer à choisir un professeur de chant qui vous conduise dans le bon chemin, sans erreurs et suivant les règles sévères des grandes écoles classiques.

Dans tous les cas, ne faites pas ce choix à la légère, et rappelez-vous que de ce premier acte dépendent votre carrière et votre avenir artistiques. En choisissant mal, vous vous exposez à la perte de votre voix et même de votre santé, on ne saurait trop le répéter.

Comment reconnaître, comment distinguer, dans ce choix, n'étant pas soi-même connaisseur, une bonne méthode d'une mauvaise? La question est délicate, mais enfin elle n'est que difficile et non impossible. En prenant des renseignements auprès de nombreuses personnes expertes en la matière, et surtout en considérant les élèves formés par tel ou tel professeur, vous arriverez à vous faire une opinion sur son compte, et vous aurez ainsi des chances de ne pas faire fausse route.

Les dispositions pour la carrière du chant. — Vous voilà donc entre les mains d'un bon professeur. Arriverez-vous par ce seul fait, forcément, au résultat désiré? Non, certes, il faut bien le reconnaître. Il se rencontre des larynx construits de telle sorte qu'ils ne se prêtent pas à la gymnastique nécessaire, soit par manque de souplesse, soit par conformation vicieuse, soit par manque d'intelligence spéciale de l'élève.

Disons à ce sujet qu'il y a des laideurs vocales qui n'existent jamais chez un élève doué de goût, même avant toute étude, toute expérience. Le goût atténue toujours les défauts d'une voix. Le professeur peut discerner si les défauts sont dus à l'impossibilité physique de l'élève à émettre des sons meilleurs, ou s'ils résultent de l'absence totale d'expression, d'intention, et par conséquent du défaut d'intelligence musicale et d'instinct vocal de l'élève.

Dans ce cas, on devrait avoir le bon sens, la sagesse, de renoncer à une carrière qui, exercée dans de telles conditions, ne saurait devenir une carrière honorable et lucrative, mais bien au contraire une source de déboires, de déceptions et de chagrins.

Rencontre-t-on beaucoup de personnes assez sages pour prendre, de propos délibéré, une pareille détermination? Il serait erroné de le croire.

La grande majorité des élèves qui se trouvent dans ce cas mettent leur non-réussite sur le compte de leur professeur : « Il m'a cassé la voix! » (C'est si vite dit!) Et ils vont chez un autre, puis chez un troisième, sans se lasser, avec une constance et une persistance dignes d'un meilleur sort. Et c'est précisément parce que la plupart de ces élèves manquent de goût, d'oreille, d'esprit de comparaison et de jugement qu'ils sont hors d'état de s'améliorer, de se corriger et d'apprécier si le professeur les conduit bien ou mal.

Nous avons parlé jusqu'à présent d'élèves qui, au au début de leur carrière, étaient doués de voix sinon belles, du moins suffisantes pour justifier l'idée qui leur était venue d'entreprendre la carrière lyrique.

Mais que dire de ceux qui, n'étant doués d'aucune espèce de voix, veulent chanter absolument et quand même?

Ne semble-t-il pas tout naturel qu'il faille, avant d'entreprendre l'étude d'un instrument quelconque, posséder cet instrument? Dans le chant le contraire se produit parfois. Dans les professions de tailleur, cordonnier ou modiste, par exemple, quelques années d'apprentissage peuvent faire un ouvrier, bon ou mauvais; mais dans le chant il n'en est pas de même; le travail ne fera pas naître une voix là où

elle n'existe pas; il pourra la développer, l'améliorer, l'assouplir si elle existe, voilà tout.

Croire le contraire constitue une illusion qu'il faut absolument chasser de l'esprit des malheureux qui veulent à tout prix se faire chanteurs, sans avoir les trois choses que Rossini proclamait indispensables pour chanter : 1° la voix! 2° la voix! 3° la voix!

Certainement, les gros appointements que touchent M. X. ou Mme Z. sont un bien alléchant mirage!... chanter c'est si facile... de la salle!...

Encore une erreur à combattre; une illusion à dissiper.

Le solfège au point de vue du chant. — On ne saurait trop insister sur les recommandations aux élèves chanteurs de travailler beaucoup pour devenir musiciens (on peut voir dans la partie chronologique à quelles études s'astreignaient les chanteurs d'autrefois; c'est surtout sur ce point qu'on peut regretter la faiblesse des chanteurs d'aujourd'hui, au moins pour la plupart).

Il faut dire et redire que le solfège est la base sur laquelle doit s'édifier le talent d'un artiste du chant; plus cette base sera bien établie, plus ce talent sera sérieux et solide. C'est grâce au solfège que le chanteur aura sa personnalité musicale.

Comment le chanteur peut-il apprendre ses rôles s'il n'est pas musicien? Il est forcé de les répéter à satiété, ce qui provoque la fatigue, et avec un accompagnateur dont il reçoit les premières impressions comme mouvement, interprétation, etc.; d'où résulte l'effacement de sa personnalité, et ces études de perroquet peuvent durer des mois pour une partition, alors que le musicien apprendra mentalement d'abord et en quelques jours sans aucune fatigue. De plus, l'interprétation d'un artiste qui n'est pas musicien n'a jamais l'élasticité, l'aplomb et l'originalité personnelle de celui qui s'identifie très facilement avec la phrase musicale, qui lui donne sa couleur. Il ne saura pas souligner une modulation intéressante, une harmonie originale, ni donner à la mélodie le caractère qui doit résulter de l'ensemble, du mariage de cette mélodie avec cette harmonie.

Autre considération, scénique celle-ci. Voyez un ténor, un amoureux, chantant un duo d'amour avec la *prima donna*. S'il est bon musicien, il chantera la face tournée vers son interlocutrice, ce qui est naturel et normal.

Mais s'il ne l'est pas, quelle différence! A quel endroit du théâtre que les hasards de la mise en scène le placent, il tournera toujours la tête du côté du chef d'orchestre, son sauveur, de sorte qu'il pourra arriver que, la chanteuse se trouvant à droite et le chef d'orchestre à gauche, pour ne pas perdre celui-ci de vue, il chantera à son amoureuse, en détournant la tête : « Chère âme de ma vie, je t'adore! »

En devenant musicien on s'épargne de tels ridicules.

CHAPITRE V

ÉMISSION

I. Mue. — Avant tout travail d'émission, il y a entre l'enfance et l'adolescence une période de transformation vocale qu'on appelle la *mue*. Vers l'âge de treize ou quatorze ans, pas avant, parfois après (M. Faure, notre grand chanteur, a conservé sa voix de soprano jusqu'à dix-sept ans et demi), vers l'âge de treize ou quatorze ans donc, il se produit dans la voix des garçons un phénomène qui se manifeste par des mucosités dans la gorge, vulgairement appelées *chats*. Ces mucosités gênent énormément les enfants pour chanter et même pour parler; ils veulent à chaque instant les expulser en toussant, mais ne peuvent y parvenir, ou du moins, ils n'y parviennent qu'à grand'peine. Ils ont la voix enrouée, sourde, elle se brise à toute minute. Ils ont ce qu'on appelle communément une *voix de rogomme*.

Sans signes précurseurs, sans raison apparente du moins, cette voix tombe tout à coup du registre aigu dans le registre grave, en produisant une tyrolienne involontaire et d'un effet comique; mais c'est surtout dans le rire que la mue se montre de la façon la plus manifeste. Ce rire qui, il y a quelques semaines, était clair, limpide, argentin, devient tout à coup rauque, caverneux et tout à fait désagréable à entendre. Plus de doute, c'est la mue. Dès ce moment, il faut cesser immédiatement tout travail vocal, même de solfège.

Si l'on prenait cette salutaire précaution, qui peut dire le nombre de voix que l'on conserverait! Mais on ne la prend pas toujours. Nous avons connu beaucoup de ces malheureux enfants que des professeurs imprudents s'obstinaient à faire chanter encore, alors que la mue avait déjà commencé son œuvre.

Qu'arrivait-il? Que ces enfants, qui quelquefois avaient des voix superbes, se trouvaient un beau jour, après la mue terminée, avec une grosse voix d'homme enrouée, sourde, sans timbre, sans caractère, inclassable, et n'appartenant ni au ténor, ni au baryton, ni à la basse.

Si l'un d'eux, exceptionnellement, conserve une voix, c'est un cas trop rare pour risquer d'en tuer d'autres dont on ignore en somme l'avenir.

On cite un enfant qui possédait une voix superbe, une de ces voix dont le charme surprend dès la première note. Après la mue accomplie, il ne lui restait plus qu'une voix très ordinaire. C'est très explicable, car on avait persisté, pendant qu'il était en pleine mue, à le faire chanter quand même.

Le malheureux ne pouvait plus atteindre les notes aiguës, de sorte que, lorsqu'il se trouva en possession de sa voix d'homme, il chantait de gorge. A force de travail, il est parvenu à se corriger de ce défaut et a pu parcourir une carrière italienne et française assez brillante. Ce fut un heureux hasard! Combien d'autres seraient restés en route! Chez la femme, la mue existe aussi, mais dans des proportions bien moindres.

Elle se manifeste vers l'âge de douze ou treize ans, et elle est subordonnée à un autre phénomène qui vient se produire chez la petite fille vers cet âge-là.

La transformation physique de la jeune fille est analogue à celle des garçons, et les chanteurs ne doivent jamais oublier, dans le règlement de leur vie, leur hygiène vocale, la corrélation intime et directe qui existe entre ces organes transformés et les organes de la voix. Celle-ci dépend évidemment de ceux-là; il faut donc ne les surmener ni les uns ni les autres, et il importe de les conserver toujours en parfait état de santé et de force.

Une loi de physiologie dit : c'est la fonction qui fait l'organe; mais il faut user sans abuser pour toute dépense physique.

Nous avons dit que tout travail devait être interdit pendant la mue, mais avant qu'elle soit commencée, on peut faire chanter les enfants sans inconvénient. Il est même très utile de préparer leur éducation artistique par la pratique du solfège en voix douce, et même de chants avec paroles, pour préparer la prononciation et le goût, et aussi de chants à plusieurs voix, pour les habituer à chanter des secondes et des troisièmes parties, ce qui paraît très difficile aux personnes qui ne s'y sont jamais exercées.

II. **Timbre.** — Le timbre est ce qui caractérise une voix; s'en rapporter seulement à l'étendue du registre vocal constituerait une grande erreur.

L'étendue ne signifie pas toujours grand'chose, et même *rien* quant à la classification en : ténors, barytons, basses, sopranos, contraltos. Il existe des ténors qui possèdent des notes graves aussi puissantes qu'un baryton, et pourtant le timbre de leur voix les classe d'une façon indéniable dans la catégorie des ténors. Les déclasser, c'est les exposer aux plus graves accidents vocaux.

Il faut bien retenir ceci, qu'on a peine à croire généralement, que chanter trop bas c'est quelquefois plus dangereux que de chanter trop haut. Ce que nous disons pour le ténor est très vrai aussi pour toutes les autres voix, et, en sens inverse, pour les basses.

L'étude du timbre est d'une importance capitale. C'est du soin minutieux qu'on y apporte que dépendent le charme et toutes les délicatesses qui donnent à la phrase vocale son principal intérêt.

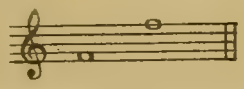
Nous avons dit plus haut qu'il est plus pernicieux d'exercer une voix dans une tessiture trop grave que dans des régions trop élevées; en effet, il est beaucoup plus pénible de remédier au relâchement et à la faiblesse des cordes ainsi distendues que de les ramener par un repos suffisant à effacer la fatigue des contractions exagérées produites par l'excès des sons aigus.

C'est la diversité des timbres qui caractérise les diverses voix, qui donne en scène au quatuor et aux quintettes vocaux les sonorités variées sans lesquelles l'oreille s'intéresserait peu au chant. Sans cette diversité, il en serait de l'ensemble vocal ce qu'il adviendrait d'un orchestre composé d'un grand nombre d'instruments semblables; l'oreille en serait vite fatiguée.

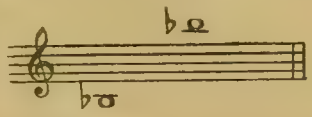
III. **Étendue.** — L'étendue est l'espace compris entre la note la plus basse et la note la plus haute d'une voix ou d'un morceau de musique quelconque (voir ci-après : *Tessiture*).

IV. **Tessiture.** — Tessiture n'est pas absolument synonyme d'étendue. La tessiture est l'ensemble des notes qui se présentent le plus souvent dans un morceau. C'est la région d'échelle musicale dans laquelle se meut, la majeure partie du temps, la mélodie à exécuter.

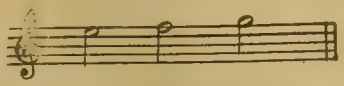
Nous voyons dans l'exemple ci-dessus que la mélodie se meut le plus ordinairement entre le *fa* 1er interligne et le *fa* 5e ligne; par conséquent, l'intervalle compris entre ces deux notes constitue la *tessiture* du morceau.



Les notes extrêmes de cette même mélodie étant au grave *si* ♭ au-dessous des lignes, et à l'aigu *si* ♭ au-dessus des lignes, l'étendue est l'espace qui sépare ces deux notes.



Il faut remarquer qu'un morceau peut n'avoir pas de notes très aiguës et, cependant, paraître très haut et très dur, parce que sa tessiture se maintient constamment dans la zone élevée.

Exemple : l'air du ténor, dans la *Reine de Saba* « Inspire-moi », dont l'étendue est très modérée, puisqu'il ne monte qu'au *la* au-dessus des lignes, a pourtant la réputation d'un air fatigant et pénible, parce qu'il se maintient presque toujours sur *mi-fa-sol* :  c'est-à-dire que sa tessiture est constamment très élevée.

Le contraire se produit également; il existe des morceaux contenant des notes très élevées et qui pourtant sont moins fatigants que d'autres, par la raison que les notes aiguës n'y sont que passagères; et la voix revenant souvent au médium peut reprendre pied et s'y reposer.

V. **Méthodes et systèmes nombreux.** — Il y a un grand nombres de méthodes : depuis l'émission tombée où le travail se fait sur la voyelle OU, jusqu'à l'émission tout à fait claire qui se fait sur le A très clair de *papa*, depuis l'attaque du son sur un coup de glotte pincé et serré, jusqu'à l'attaque sur un complet relâchement, en passant par toutes les nuances intermédiaires.

Loin de se plaindre de cette multiplicité de systèmes, le professeur intelligent doit en profiter, car, en faisant des emprunts à tous les systèmes, il pourra arriver à guérir les différents défauts de ses élèves.

A celui qui chante trop sombre, le pincement du coup de glotte et le A clair.

A celui qui chante trop clair le relâchement des cordes et le A sombre.

Ce qu'il faut éviter avant tout, c'est le manque d'éclectisme, d'élasticité. Celui qui veut toujours et quand même appliquer un système unique et absolu ne pourra pas rectifier toutes les voix.

Tous les élèves n'ont pas la même maladie, et, par conséquent, ne doivent pas être traités tous par le même remède.

Il nous faut admettre que le but à poursuivre doit être le même pour toutes les voix. Toutes doivent

être en dehors, rondes, homogènes, équilibrées, exemptes de chevrotement, et placées de façon analogue, la construction humaine étant la même pour tous, aux proportions près, mais les moyens pour arriver à ces résultats doivent être choisis suivant les défauts et la conformation de l'individu. Le résultat final se ressentira de cette conformation générale, dont il faut bien tenir compte, et qui est cause de la variété infinie des voix.

Chaque chanteur doit, par conséquent, avoir une méthode d'émission conforme aux règles générales, et la plier à ses aptitudes particulières et personnelles.

Tous les sons de l'échelle vocale doivent être placés dans la même direction. On peut même dire que le chanteur ne fournit pas une certaine quantité de sons différents qui se succèdent, mais qu'il possède un son unique, bien placé dans une case où il est sûr de le trouver, et dans laquelle ce son prend sans se déplacer toutes les intonations de l'échelle vocale, toutes les forces et toutes les couleurs. Il faut un grand soin et pas mal de temps pour y arriver, mais le mécanisme devient ainsi d'une extrême simplicité; les mouvements d'articulation très souples sont provoqués simultanément par l'émission même du son, et par les différentes voyelles formées dans cette place unique.

Le chanteur finit par favoriser tous les mouvements utiles, tels que ceux d'ouverture de la bouche, de tenue de la tête et d'ouverture de la gorge, avec une exactitude si parfaite que l'on ne peut plus discerner, à moins d'être connaisseur, si c'est l'articulation qui règle les sons de la voix, ou si c'est la voix qui règle l'articulation. Ce mécanisme vocal est expliqué en détail, à l'article *Physiologie de la voix.*

Sous l'influence directrice de la voyelle sonore bien placée, le larynx évolue d'un registre à l'autre, tout naturellement.

L'attention du chanteur lui permet de sentir les mouvements qui se passent sur les cordes vocales; il se borne à les rendre libres et à les favoriser par sa prononciation bien placée et bien formée (voir Prononciation.

Le célèbre chanteur Faure, dans son traité *La Voix et le Chant,* présente ce phénomène vocal en conseillant de ramener tous les sons d'une même voix à un son-type, c'est-à-dire à un son modèle.

Il est évident que le son modèle étant choisi comme le meilleur de cette voix, et étant le premier qui a été amené par l'étude à une qualité et une solidité satisfaisantes, l'élève doit logiquement s'exercer de manière à placer tous les sons de son clavier vocal dans la même position que le son-type, ce qui revient à ce que nous disons plus haut : la voix bien posée n'est plus qu'un son unique, qui change d'intonation et d'articulation, mais non de place, ou pour mieux dire de point d'appui.

VI. **Résonateur.** — Le chanteur, pour être tranquille et sûr de sa voix, a besoin absolument de ce point d'appui, lequel doit et peut être fixe. C'est ce point fixe sur lequel il peut s'appuyer qui constitue la case unique où tous les sons se trouvent placés comme il est dit ci-dessus. Cette place se trouve exactement dans le haut des fosses nasales et s'appelle : *résonateur.*

VII. **Différentes couleurs de la voix.** — Pour l'émission proprement dite, chaque professeur possède son idéal, qui, en somme, a toujours comme tendance un son rond et onctueux, ni trop clair ni trop sombre, souple, en dehors et sans chevrotement. Mais, où les professeurs ne sont plus tous du même avis, c'est lorsqu'il s'agit de choisir la route qui, selon chacun d'eux, doit amener l'élève à atteindre le but désiré.

Etant donné qu'il n'existe pas de voix exempte de défauts, et que chacun a le ou les siens qui diffèrent de celui ou de ceux de son voisin, il faut absolument les traiter d'une façon spéciale.

Voix blanche. — Si par exemple un élève chante trop blanc, c'est-à-dire si son A est trop clair, trop écrasé en le faisant travailler sur les voyelles O, Ô, U et même OU, selon le plus ou moins d'intensité du défaut, on arrive à assombrir sa voix trop claire, et à le corriger de son défaut.

Pour la voix sombre. — Il faut appliquer le principe opposé au précédent et faire chanter l'élève sur A, clair (papa), É ou È.

Voix peu homogène. — En face d'une voix peu homogène, c'est-à-dire trop sombre dans une partie de son étendue et trop claire dans une autre, il faut appliquer les mêmes moyens de corriger leurs défauts à chacune de ces parties.

On peut même faire travailler les sons de l'échelle vocale en changeant de voyelle d'un degré à l'autre, c'est-à-dire en passant de A sur O, et *vice versa,* suivant la couleur que l'on veut obtenir.

Quand la voix reste obstinément trop sombre, cela provient généralement d'une articulation trop fermée. Si l'élève a trop de peine à ouvrir l'articulation, on emploie quelquefois les moyens mécaniques, comme par exemple de placer entre les dents un morceau de bouchon ou un petit cube en bois. Il appartient au professeur de choisir et régler ces petits moyens au point convenable pour l'élève.

Pour ceux qui ont la voix gutturale, il s'agit d'obtenir le relâchement de la gorge et, au besoin, le chant sur le souffle. Pour cela, imiter une personne qui souffle sur ses doigts pour se réchauffer. Pour aider encore au résultat, on peut placer son mouchoir sur la bouche en appuyant fortement, de façon à la fermer complètement, puis souffler énergiquement en avant, de façon que les muscles de la gorge soient bien dilatés. Dans ces conditions, en soufflant toujours contre le mouchoir, parcourir trois ou quatre fois de suite une gamme ascendante et descendante. Pour les voix graves la gamme de *do*, pour les moyennes, barytons et mezzos, la gamme de *mi bémol,* pour les voix aiguës la gamme de *sol.* Cette expérience doit être répétée cinq ou six fois par jour; par ce moyen, les muscles de la gorge s'habituent à rester dilatés au moment de l'attaque du son et pendant sa durée. D'où guérison probable, ou au moins atténuation sensible du défaut.

L'élève veillera, en outre, à ne jamais avancer la mâchoire inférieure en chantant, ce qui est le signe caractéristique du chant guttural, et à ne pas lever la tête non plus, ce qui fait serrer la gorge.

VIII. **Glotte.** — Encore un mot : la respiration étant bien prise d'après les règles indiquées, donner un *très léger* coup de glotte, afin d'obtenir un son net, sans pauvreté, et jamais pris en dessous. La glotte se trouve exactement placée à la partie saillante du cou vulgairement appelée *pomme d'Adam.* Aussitôt le timbre ainsi réglé, il faut revenir à la souplesse initiale et porter le son vers le palais en l'y appuyant, en s'attachant à laisser la gorge bien dila

tée, afin que le son, ne rencontrant aucun obstacle, puisse librement se répercuter dans la poitrine, qui sonnera comme une table d'harmonie de piano, et fera paraître le son plus rond et plus gras.

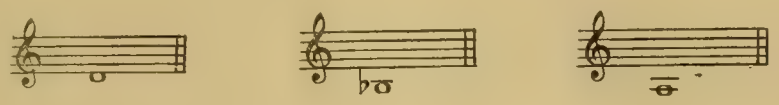
Si on laisse la gorge se fermer, le son, ne pouvant se répercuter dans la poitrine, sort nu, sec et plat.

CHAPITRE VI

POSE DE LA VOIX

La pose de la voix peut ou doit être l'objet principal de l'enseignement du chant. Avec une voix bien posée, on arrive à tout; de plus, étant bien assise comme une maison bien construite, elle offre par sa solidité des garanties de durée très prolongée, tandis qu'une voix mal posée peut, au bout de très peu de temps, se lézarder, s'effondrer, comme une maison mal construite. Pour arriver à acquérir une bonne pose de voix, il faut procéder avec prudence et avec une extrême circonspection.

I. Étendue. — Les ténors et les sopranos partiront du *ré*, au-dessous de la portée, en clé de *sol*. Les mezzo sopranos et les barytons partiront du *si bémol* au-dessous de la première ligne supplémentaire.

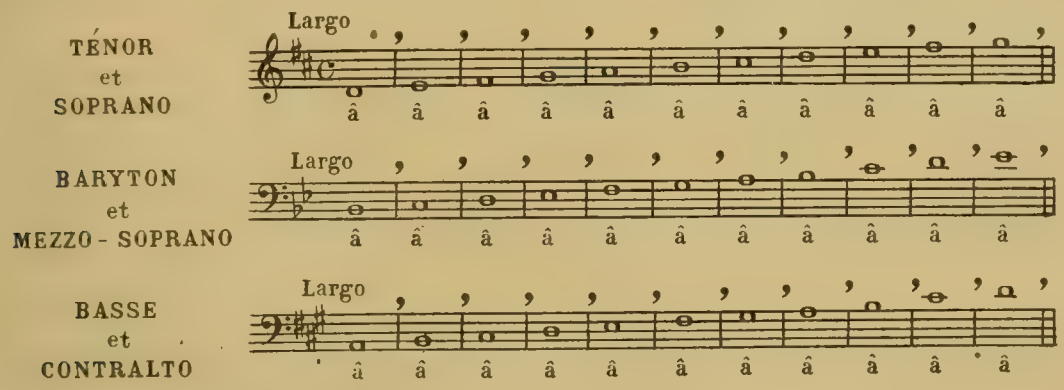


Les contraltos et les basses partiront du *la* sur la deuxième ligne supplémentaire.

On s'exercera sur les voyelles A le A du mot âme, un A bien rond. Une fois en possession de cette voyelle, on exécutera la gamme ci-dessous dans un mouvement lent et en respirant après chaque note d'après les règles que nous donnons plus loin (Respiration).

Il faut que la couleur du son et de la voyelle soit absolument la même à la fin de la tenue qu'au commencement.

Veiller aussi (point capital) à ce que le son ne tremble pas si peu que ce soit, attaquer le son *mezzo-forte*, c'est-à-dire avec une intensité moyenne entre le *forte* et le *piano*, et conserver exactement cette même intensité depuis l'attaque jusqu'à la fin.



Avant d'aborder les explications qui suivent, lisez attentivement le chapitre : Registre.

Voilà, au point de vue théorique, les principales explications qu'il est possible de donner. C'est quelque chose évidemment, mais combien encore sommes-nous loin de la pratique!

Dans le chant plus que dans quoi que ce soit, l'utilité de l'exemple effectif ne peut être remplacée par des explications écrites, si développées, si clairement exposées qu'elles puissent être. Pour l'élève, rien ne vaut l'audition, l'exemple du maître et ensuite son imitation instinctive.

II. Respiration. — Au point de vue technique, une bonne articulation et une bonne respiration suffisent pour bien chanter.

La respiration est une chose que le chanteur doit chercher à acquérir avant tout. Occupons-nous-en donc d'une façon détaillée et toute spéciale.

« Ne levez pas les épaules pour respirer. » C'est pénible à exécuter, fort pénible à voir et, de plus, ce moyen peu rapide à exécuter ne permet pas de respirer à fond, assez vite, et de prendre la dose intégrale de respiration à laquelle on a droit et qui constitue une respiration complète.

« Respirez du thorax, comme lorsque vous êtes couché sur le dos. » Faites-en l'expérience : allongez-vous sur un lit, et alors étudiez quel est le travail qui s'accomplit lorsque vous respirez. Vous constaterez que seul le thorax fonctionne et que les épaules ne bougent pas. Une fois debout, faites votre possible pour vous habituer à prendre votre respiration comme vous le faisiez tout à l'heure couché sur le dos.

Habituez-vous à respirer par le nez sans ouvrir la bouche; de cette façon, la gorge ne se dessèche pas et la quantité d'air aspiré est la même par le nez que par la bouche.

Il faut s'étudier à garder dans la poitrine, le plus profondément possible, la respiration prise, en obligeant le thorax, par un léger effort, une légère pression, à rester dilaté, *position qu'il devra garder pendant tout le temps du chant*, afin que la poitrine soit toujours dans son plus grand développement.

En somme, un léger effort est suffisant pour garder le thorax dilaté, une fois la respiration prise.

Les chanteurs qui ne savent pas respirer ont le défaut de laisser échapper la plus grande partie de leur souffle au moment où ils attaquent le son. De là, des fins de phrases écourtées, des effets avortés.

Il ne faut attaquer le son que lorsque la respiration est aussi complète que possible, et prendre la respiration *sans bruit*.

Exceptionnellement, on peut respirer avec bruit pour un effet voulu, poignant, dramatique, mais c'est un effet voulu.

Sous aucun prétexte, il ne faut couper un mot en deux, séparer le sujet du verbe, le verbe du complément. Certains Italiens pratiquaient ces licences, mais ce n'est pas à imiter.

Il ne faut pas, pour cette seule raison que l'on est à bout de souffle, se laisser aller à respirer devant un mot commençant par une voyelle, en faisant entendre la consonne qui termine le mot précédent.

Exemple : les papillons et les fleurs.

Il ne faut pas respirer après papillons en faisant entendre l'*s* final, pour dire les papillons *s*... et les fleurs. Outre que ce n'est pas beau, c'est inexact. En effet le mot papillons, si l'on fait entendre l'*s* final, n'est plus un mot français.

De même, dans cette phrase, « aimer avec frénésie », il ne faut pas respirer après aimer en faisant entendre l'*r* final.

Il vaut mieux, si la respiration est par trop mauvaise et si on ne peut s'en dispenser, respirer franchement, sans employer les subterfuges cités plus haut, il vaut mieux, disons-nous, respirer entre les deux mots, mais sans faire entendre la dernière consonne du premier mot.

Il faut toujours avoir présent à l'esprit que la respiration étant l'agent principal du chant, l'auxiliaire le plus puissant du chanteur, on doit sans cesse, avec ardeur, travailler à son développement.

Certes, il est très avantageux d'avoir une longue respiration, mais il ne faut pas, sous le prétexte qu'on la possède, en faire parade.

Des tenues trop longues fatiguent le public. Un effet peut être aussi bien raté si on tient trop la finale d'un air que si on ne la tient pas assez.

Dans le style instrumental, le phrasé comporte des silences qui représentent les virgules et les points. Ces silences correspondent aux endroits où le chanteur respirerait. C'est la ponctuation musicale.

Prononciation. — Il ne faut pas confondre articulation avec prononciation, ce sont deux choses absolument distinctes.

L'articulation consiste à faire complètement et sans rectriction tous les mouvements nécessaires à la formation des voyelles et à la touche des consonnes. La première des conditions, en effet, est d'arriver à faire entendre de loin, avec clarté et netteté, les paroles quelconques que l'on profère.

La prononciation est destinée à compléter les effets de l'articulation. Elle est l'art d'énoncer les mots selon les règles établies dans les grammaires de chaque langue, et aussi du bon goût que l'usage a consacré et que les artistes distingués ont adopté.

Les défauts « principaux » de prononciation sont : le *grasseyement*, la *blésité*, l'*iotacisme* et la *lallation* ou *lambdatisme*.

Nous allons étudier en détail chacun de ces défauts.

Grasseyement. Le grasseyement est un horrible défaut, malheureusement très répandu en France.

Qu'est-ce que le grasseyement, en quoi consiste t-il?

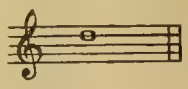
Le grasseyement est une façon vicieuse de prononcer l'*r*. Il consiste à prononcer l'*r* avec la gorge. Il doit au contraire être produit par une vibration rapide du bout de la langue.

Voici la gymnastique à faire pour parvenir à se guérir de cet incommode défaut, et arriver à faire vibrer l'*r*, ce qui est le contraire de grasseyer.

Prononcez sur toutes les notes d'une gamme :

ta, da, ga, da, ta, da, ga, da, la, la, la, la, la, la.
té, pé, gue, dé, té, de, gué, de, le, le, le, lé, le, le,
té, dé, gue, etc., *é é u e é.*
ti, di, gui, etc., *i i i i i*
to, do, go, etc., *o o o o o.*

Montez ainsi jusqu'au *ré* de l'octave supérieure.



Autre exercice :

Be te, da.
Be te, dé.
Be te, di.
Be te, do.
Be te, du.

Be, te, de, te, da.
Be, te, de, te, dé.
Be, te, de, te, di.
Be, te, de, te, do.
Be, te, de, te, du.

Ensuite :

Bdla.
Bdle.
Bdli.
Bdlo.
Bdlu.

Tda.
Tde.
Tdi.
Tdo.
Tdu,

et enfin :

Tra.
Tre.
Tri.
Tro.
Tru, en vibrant l'*r*.

On doit arriver à exécuter cet exercice dans un mouvement très rapide, après avoir commencé à le travailler dans un mouvement relativement lent.

Blésité (zézaiement). — La blésité est un défaut aussi répandu que le grasseyement, sinon davantage. Ce défaut provient de ce que l'on prononce les consonnes *s, g, j,* et les articulations *cha, ché, chi, cho, chu, chou,* en plaçant la langue entre les dents.

Pour corriger les *s*, il faut d'abord s'exercer avec patience et fermeté à obtenir un sifflement par le passage brusque de l'air avec application des dents de devant un peu en arrière de la pointe de la langue. Ensuite, il faudra répéter ce sifflement, toujours très ferme, sur tous les *s*, d'une phrase qui en soit chargée.

Ex. : Si ces six cent soixante-six mille six cent soixante-six sangsues sont sur ses sourcils sans sucer son sang, ces six cent soixante-six mille six cent soixante-six sangsues sont sans succès.

Pour corriger les *ch*, et les *g*, ou *j* vicieux, travailler la phrase suivante, en ayant soin de bien appliquer la langue contre les dents supérieures, sans que les côtés dépassent vers les joues :

Ex. : Chaque Chinois chavire chez le marchand de chocolat de la chapelle, et se juche et gît sur l'échelle où jamais Jules, Jean, Joseph et Jérôme n'ont cherché le shako et la jolie giberne du cher chevalier de Vichy.

Iotacisme. — L'iotacisme est l'abus ou plutôt l'emploi intempestif de l'*i*.

Expliquons-nous : une personne affligée de ce défaut dira, par exemple : ie viens, iénéral, pour : je viens, général, — iamais, au lieu de jamais, — touiour, au lieu de toujours, etc.

On peut arriver à se corriger de ce défaut en prononçant à haute voix, non seulement en parlant, mais en s'exerçant sur les notes d'une gamme, et avec grande attention, des phrases, dans lesquelles on aura introduit fréquemment des *j*, *gé*, *yi*, comme dans l'exemple suivant :

« Les joujoux que j'ai jetés sur les genoux de Jules, je n'ai jamais jugé juste de les joindre au gilet jaune de Georges, mais j'y songe toujours. »

Lallation, ou *lambdatisme*. — La lallation ou lambdatisme (ces deux mots sont synonymes) est une manière de prononcer l'*l*, qui provient de ce qu'en prononçant cette consonne, un des côtés de la langue se place entre les dents et la joue.

En tenant donc avec les mains, les joues appuyées contre la mâchoire (pour empêcher la langue de se glisser entre elle et la joue), et en prononçant dans cette position sur toutes les notes d'une gamme la phrase ci-dessous, ou d'autres dans le même genre :

« La lanterne a-t-elle été livrée avec l'huile, ou bien l'homme qui l'a allumée a-t-il laissé l'huile là-bas? »

Les chanteurs n'ont pas besoin de s'occuper du bégayement, car généralement on ne bégaye pas en chantant.

Articulation. — Il ne faut pas confondre, nous l'avons déjà dit, articulation avec prononciation, ce sont deux choses distinctes.

Une bonne articulation est une des qualités primordiales, essentielles, que l'artiste, jaloux de porter dignement ce nom, doit avoir à cœur d'acquérir.

Le chanteur qui possède une bonne articulation, une articulation vigoureuse, ne serait-il doué que de moyens relativement faibles, n'a rien à craindre, il peut lutter, et même victorieusement, avec d'autres possédant des voix puissantes, tonitruantes.

Nous avons entendu à la Scala de Milan, à San Carlo de Naples, à l'Opéra de Paris, c'est-à-dire dans les trois plus grandes salles d'Europe, des artistes que nous savions possesseurs de voix très ordinaires comme volume, tenir tête, et souvent avec avantage, à des voix très puissantes qui tonnaient à côté d'eux, et cela grâce à la vigueur de leur articulation.

Il faut donc que les jeunes élèves s'attachent à acquérir cette précieuse, cette inestimable qualité : une vigoureuse articulation nette et très ferme.

Pour l'acquérir, il faut se donner un peu de peine, elle ne viendra pas toute seule, il faut bien en être convaincu. Qu'entendons-nous par se donner un peu de peine? Voilà : Observez-vous lorsque vous étudiez un rôle ou un morceau, forcez votre bouche et vos lèvres à être bien souples et précises. Exagérez la prononciation des consonnes, sans, pour cela, mettre des doubles lettres là où elles n'ont que faire, surtout lorsqu'elles n'entrent pas dans l'orthographe du mot que vous avez à prononcer.

Mais, par contre, il existe des mots dont l'orthographe ne comporte pas de doubles consonnes, tels que adorer, adorable, rage, et que l'on doit prononcer dans certains passages (de tendresse dans les deux premiers, de fureur pour le troisième) comme s'ils s'écrivaient avec des doubles consonnes : addorer, addorable, rrage, et ce, pour leur donner plus d'expression dans un sens ou dans l'autre.

Il est d'autres mots, au contraire, où il est de bon goût de ne faire entendre qu'une consonne. Tels que : connaître, pourrai, etc.

Dans d'autres mots, les doubles consonnes doivent être prononcées : courroux, assassin, illisible, essor, immense, etc.

En accentuant le redoublement des consonnes dans les mots précités, le chant prend une vigueur et une fermeté très appréciables, qui le rendent plus expressif.

On peut aussi, pour donner plus de vigueur et de netteté à l'articulation, préparer la consonne avant de la prononcer. Par exemple, dans cette phrase : « Elle est mon espoir et mon bonheur, » préparez le *b* de bonheur, immédiatement après « mon », de façon qu'il ait l'air de lui appartenir; cela donnera la prononciation figurée suivante :

« Elle est mon espoir et monb-bonheur. »

En résumé, si l'on travaille avec soin et persistance à corriger les défauts et à acquérir les moyens et les qualités, on arrive toujours au moins à des améliorations telles, qu'on parvient à une virtuosité et à un talent très suffisants.

Glotte. — Nous avons ci-dessus parlé de la glotte. C'est, en somme, l'espace compris entre les cordes vocales. Dans l'émission, il faut considérer l'attaque et la tenue du son; la tenue du son comporte une résonance continue de la colonne d'air dans les bronches, et la qualité du son dépend de la proportion des sonorités de cette colonne d'air et de la résistance que la glotte offre à son passage.

Ce qu'on appelle coup de glotte, c'est le mouvement précis et instantané qui règle cette résistance, en fixant subitement la largeur de l'espace qui sépare les cordes vocales.

Il faut éviter avec soin que les élèves, dans leur inexpérience, exagèrent le coup de glotte, ce qui durcirait la voix et lui enlèverait la souplesse, qualité la plus indispensable.

Le mieux est que le professeur puisse donner à l'élève des exemples que celui-ci peut imiter. Il ne se rendra vraiment compte que des moyens vocaux qu'il aura expérimentés lui-même.

CHAPITRE VII

DE CERTAINS VICES DE LA VOIX

I. **Balancement.** — Nous avons déjà parlé au début de ce traité du balancement, que J.-J. Rousseau définissait « une ondulation de la voix que l'on peut permettre ou supprimer à volonté ».

J.-J. Rousseau ajoutait : « On ne chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation. »

Nous ajouterons, en insistant encore, que ce balancement se rapproche trop du chevrotement pour être admis, et que le son tout uni, sans la moindre ondulation, est seul admissible.

Lorsque les chanteurs modernes usent du balancement, c'est sans le vouloir; c'est une pratique fort dangereuse qui fait courir trop de risques à la pose de la voix. Il faut la rejeter impitoyablement.

II. **Détonner.** — Détonner, c'est sortir du ton, au-

trement dit, chanter faux. Il y a des sujets dont l'oreille est si rigoureuse, que ce malheur ne leur arrive jamais; lorsque ce vice rédhibitoire est celui d'un élève, de deux choses l'une : 1° Si c'est un défaut d'oreille, et si, après quelques études, il ne se corrige pas et même ne s'améliore pas, il n'a qu'une chose à faire, c'est de renoncer à la carrière du chant.

2° Si le vice provient d'une mauvaise conformation de la voix, il faut en conclure : 1° si on chante trop bas, que les cordes vocales, trop peu résistantes ou amollies par une trop longue fatigue, ne peuvent soutenir l'intonation ; 2° si au contraire, notamment, dans les voix de femme, on chante trop haut, c'est généralement parce que la voix n'étant pas suffisamment appuyée à la voûte palatine, c'est-à-dire dans le résonateur, n'est pas suffisamment refoulée dans la table d'harmonie qu'offre le haut de la poitrine dans la région de la trachée-artère.

Aussitôt que ce refoulement se produit de façon suffisante, si l'*élève a l'oreille juste*, le défaut disparaît.

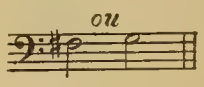
CHAPITRE VIII

REGISTRES

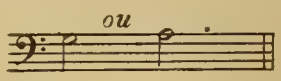
I. Différents registres. — Quoi qu'en aient dit certains professeurs ou chanteurs, il n'est pas discutable que la voix se compose, physiologiquement, de différents registres, qui sont : la *voix* dite de *poitrine*, la *voix* dite de *fausset* ou de *tête*. Ces noms n'expliquent pas les formes spéciales et la tenue du larynx dans ces deux registres, elles indiquent seulement la région où ces registres sonnent plus ou moins exclusivement.

Il y a une troisième appellation : celle de *voix mixte*, dont les chanteurs se servent pour désigner une voix qui est en réalité du fausset, mais dont l'ampleur et la condensation produisent des sonorités participant un peu de la voix de poitrine; cela tient à ce que la force du courant d'air, étant concentrée, fait vibrer légèrement la région sous-glottique du larynx. Nous n'avons pas ici la place de décrire, physiologiquement, tous les différents muscles et ligaments dont se compose ce merveilleux instrument qui s'appelle le larynx; on trouvera tous ces détails dans les anatomies spéciales (celle de Sappey et l'ouvrage de Bataille) ainsi que dans l'article de cette *Encyclopédie* consacré à la physiologie du larynx.

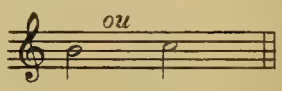
Nous dirons seulement qu'il est extrêmement dangereux, pour la conservation de la voix, de se servir de la voix de poitrine plus haut qu'il ne convient, et même, pour les voix de femme, d'employer les sons mixtes sur des notes qui devraient être déjà en voix de tête pure, ainsi qu'il arrive souvent pour le *ré* et le *mi bémol* : d'autre part, la voix mixte peut prendre, notamment pour les voix d'hommes, une telle consistance, qu'elle est susceptible de passer pour la voix de poitrine. Ainsi le fameux *ut dièse* de Tamberlick, célèbre ténor moderne, dans l'*Otello* de Rossini n'était aucunement du registre de poitrine. Il n'est nullement placé dans les mêmes conditions que l'*ut dièse* placé une octave plus bas. Ce serait une anomalie, et l'artiste qui forcerait sa voix en poitrine vers les sons aigus l'aurait brisée plusieurs degrés avant d'atteindre l'*ut*, surtout l'*ut dièse*. La voix de poitrine est limitée chez les hommes ainsi que chez les femmes; elle ne dépasse pas pour les basses *fa* ♯ ou *sol*



pour les barytons *sol* ou *la* :

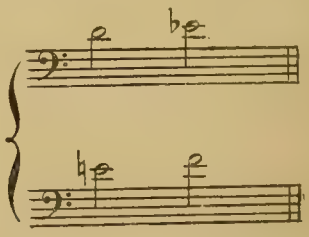


pour les ténors *si* ou *do* :



Effectivement, au-dessus des limites que nous venons d'indiquer, si on monte lentement dans le registre de poitrine, l'oreille perçoit un changement; la voix quitte le registre de poitrine, et vient sonner sensiblement au palais, d'où le nom de *voix palatale*.

Ce nom de voix palatale n'implique pas un registre nouveau, mais une couleur spéciale; les sons de la voix palatale servent de transitiion et tiennent le milieu entre la voix de poitrine et la voix mixte. Au-dessus de ces sons, c'est-à-dire vers le *ré*, ou *mi* bémol pour les basses, *mi* naturel ou *fa* pour les barytons et les ténors :



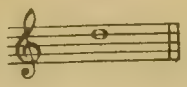
le registre sombre commence, c'est-à-dire que la voix, qui était ouverte, devient couverte; c'est ce que les chanteurs appellent fermer, ou bien couvrir la voix, par opposition à ouvrir.

Pour un baryton, ouvrir un *mi* est fatigant ou même dangereux.

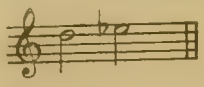
Pour un ténor, s'il n'y a ni fatigue ni danger, du moins cela durcit la voix et lui enlève sa souplesse. Il nous faut remarquer que le fait de monter seulement un demi-ton trop haut dans le registre grave suffit pour compromettre au moins la qualité de la voix.

II. Des registres dans les voix de femme. — Dans les voix de femme, l'observation des registres est

de la plus haute importance. La voix mixte à partir du *ré* :

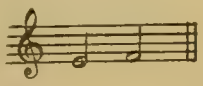


doit se rapprocher le plus possible de la voix de tête et ne rien conserver des résonances de la voix mixte. Une oreille exercée peut très bien discerner si les sons *ré, mi bémol :*

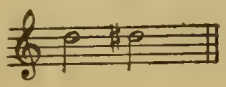


sont en voix de tête pure ou mélangée de voix mixte. La voix de poitrine ne peut monter chez le soprano au-dessus du *mi* 1re ligne en clé de *sol*, et encore ne peut-on se servir de ce *mi* en registre de poitrine que s'il est obtenu sans effort et sans fatigue; sinon, on devra quitter le registre de poitrine, au *ré* sous la portée en clé de *sol*, sous peine de danger pour la conservation de la voix.

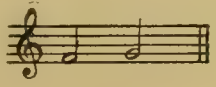
Le mezzo soprano peut s'étendre jusqu'au *mi* 1re ligne ou au *fa* 1er interligne :



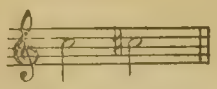
pour la voix de poitrine, et jusqu'au *ré* ou *ré* dièse 4e ligne pour la voix mixte :



Le contralto, jusqu'au *fa* 1er interligne, ou *sol* 1re ligne, pour la voix de poitrine :

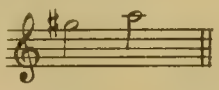


et jusqu'au *do* ou *do* dièse 3e interligne, pour la voix mixte :



Ces règles souffrent des exceptions. Il est bien entendu que, lorsqu'une voix produit un son de belle qualité et sans fatigue, en dehors des limites que nous venons d'indiquer, on peut s'en servir impunément.

Au-dessus de ces limites vient le registre de tête proprement dit, se subdivisant lui-même en plusieurs nuances, qui, quoique subtiles, sont cependant saisissables pour une oreille exercée. Il est évident que le soprano et le mezzo, à partir du *sol* dièse et du *la* au-dessus de la portée :



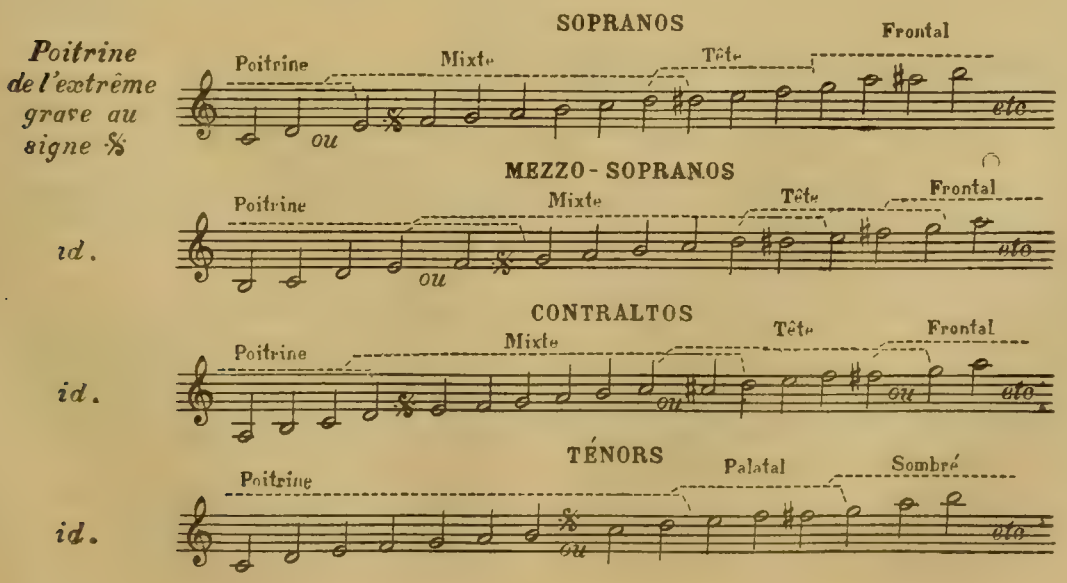
s'élèvent davantage dans la tête, et semblent passer dans un compartiment plus élevé, et qu'on peut appeler *frontal.*

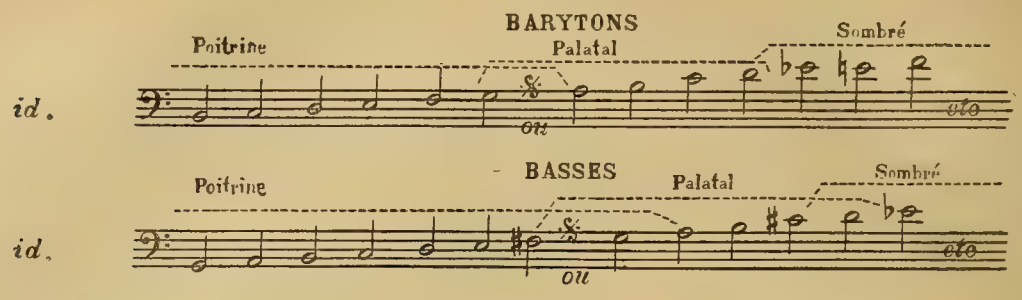
Dans ces régions, l'appui est complètement dans la tête, et le son semble se détacher du larynx pour s'appuyer exclusivement sur la colonne d'air.

Il est bien entendu que ces termes : *voix de poitrine, palatale* et *de tête* ne sont que des mots de convention, destinés à pouvoir s'entendre; en effet, la voix ne se forme pas davantage dans la poitrine qu'au palais ou dans la tête; elle émane du larynx, et elle est produite par le jeu des cordes vocales, qui sont susceptibles, suivant la hauteur du son, de s'allonger, se raccourcir, se rapprocher, s'éloigner, et enfin tourner sur elles-mêmes. (Voir le chapitre : Physiologie de la voix.)

Donc en disant : sons de poitrine, sons de tête, on entend désigner un son qui, fourni par les cordes vocales, dans une certaine position, va résonner plus particulièrement dans la tête, dans la poitrine, etc.

En définitive, le registre de poitrine, qui est le plus grave de la voix d'homme, s'appuie sur la poitrine, c'est-à-dire qu'on sent dans la région de la trachée-artère la concentration et la force de l'air. Il s'étend du son le plus grave aux limites que nous donnons dans le tableau ci-après :





IV. **Appréciations des différents registres.** — Le registre de tête est le plus aigu des voix de femme ; il s'appuie sur la région frontale, c'est-à-dire qu'on sent dans le haut de la tête, et principalement dans les résonateurs, la concentration et la force de l'air. (Voir les limites de ce registre dans le tableau synoptique ci-dessus.)

La première étude d'une élève femme doit être de se mettre en état d'acquérir le registre mixte et la voix de tête.

Le meilleur moyen, pour que l'élève arrive à distinguer les timbres de ces registres, consiste à prendre en voix de poitrine les sons graves de la voix et à monter lentement, degré par degré, jusqu'à ce qu'elle se sente gênée; à ce moment, il faut chanter brusquement *pianissimo*, ce qui amène nécessairement la voix, à travers le palais, dans les résonateurs.

Ensuite, il faut conserver cette voix très douce dans cette position, et descendre lentement, toujours à demi-voix, jusqu'au commencement de la voix de poitrine sans la laisser se déclarer. Le peu de force de cette demi-voix dans la voix mixte ne doit aucunement inquiéter l'élève. Avec un peu de persévérance, cette voix deviendra aussi forte que les autres, en conservant la facilité, la souplesse, et cela sans fatigue.

Il faut écouter très attentivement la différen ce de son qui se produit entre le dernier son de poitrine et le premier son mixte. Chez certains sujets, cette différence est considérable; son évidence permet même de l'apprécier, par analogie, chez les sujets où elle est très faible. Même opération pour apprécier la différence entre le registre mixte et le registre de tête. Celle-ci est beaucoup plus délicate et moins saisissable. L'exercice qui consiste à prendre un son de tête dans le haut de la voix, et à descendre lentement les degrés d'une gamme jusqu'à ce que l'oreille perçoive une différence dans la nature du son, sera toujours le meilleur pour juger que le premier son où cette différence est perceptible n'appartient plus au registre de tête, mais bien au registre mixte.

Après quelque temps d'exercice, l'élève connaîtra si bien la qualité du son de tête et les sensations éprouvées dans sa voix en les donnant, que cette élève n'aura plus besoin de les comparer à d'autres sons, pour savoir indubitablement s'ils appartiennent au registre de tête pur. La connaissance des sons de tête et des sons mixtes est encore plus importante que la connaissance et la comparaison des sons mixtes avec des sons de poitrine. La qualité et même la santé de la voix dépendent des soins minutieux apportés à cette étude éminemment artistique.

Fausset. — Fausset ou voix de tête sont deux mots synonymes. Le mot *fausset* est la traduction du mot italien : *falsetto : piccola voce, più di testa che di petto* (petite voix, plus de tête que de poitrine).

Le fausset n'a pas du tout le même aspect chez l'homme que chez la femme. En général, la voix de fausset de cette dernière ne présente pas une différence très évidente avec sa voix mixte.

Chez l'homme, au contraire, la voix de tête ou de fausset est tout différente des autres registres, et d'une essence tout autre.

Le talent du chanteur consiste précisément à atténuer, dans la limite du possible, le manque d'homogénéité qui existe entre les deux registres. A les fondre, selon le terme consacré. Rubini, à ce qu'on dit, réussissait cette fusion avec beaucoup d'art.

J.-J. Rousseau a défini ainsi la voix de fausset : « C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. »

Pour plus ample explication nous pourrons prendre exemple dans la *Tyrolienne;* dans les airs tyroliens, la voix de tête alterne rapidement avec la voix de poitrine, après une espèce de hoquet. Nos gamins, et certains ouvriers dans la rue, ne se privent pas de chanter des tyroliennes.

La voix de fausset ou de tête n'est guère plus en usage dans nos théâtres. Elle paraît trop maigre, grêle et presque ridicule, à moins qu'elle ne soit posée et appuyée, auquel cas elle se transforme en voix mixte, très frontale d'ailleurs. Si, pour obtenir cette voix, on abuse de la prononciation sombrée, on arrive à des effets de mauvais goût. Certain chanteur en chantant « que je l'embrasse », à propos de sa pauvre mère, dans le *Prophète,* faisait entendre « que je l'embroche ». Un autre, dans *Lalla Rouck,* ayant à dire « ma maîtresse », prononçait « ma maîtrousse ».

La voix de tête est plus facile et plus jolie sur les voyelles fines I et É, que sur les voyelles rondes A où O.

Nous ne parlerons pas des variantes que certains chanteurs ne craignaient pas d'introduire au milieu de certaines phrases d'opéras célèbres, pour avoir occasion de placer quelque son de fausset sur une syllabe fine, telle que *oui,* répété plusieurs fois, sur des sons très aigus.

Fausset dans la voix de femme. — Dans les voix de femme, la différence entre les registres de poitrine et de tête est beaucoup moins sensible que dans les voix d'homme. Chez les femmes, la voix de poitrine n'occupe, dans l'échelle vocale, qu'une place très restreinte. D'*ut* à *mi* première ligne pour les sopranos; jusqu'au *fa* premier interligne pour les mezzos. Jusqu'au *sol* seconde ligne pour les contraltos. (Voir le tableau des registres.)

Pour égaliser ces deux registres de poitrine et de tête, dans les voix de femme, il faut du travail, mais

ce travail n'est pas comparable à celui qui est nécessaire pour obtenir les mêmes résultats dans les voix d'homme.

Chez certaines femmes, le changement de voix se fait pour ainsi dire tout seul, sans difficulté. La voix de tête, chez l'homme, commence ordinairement vers le *fa* aigu, pour les basses, vers le *sol*, pour les barytons, vers le *la*, pour les ténors ; tout le reste en dessous est en poitrine. (Voir plus haut les considérations spéciales sur la voix de poitrine, — et le tableau synoptique).

Voix mixte. — En vérité, la voix mixte n'est pas un registre, ce n'est qu'une modification d'intensité des sons de poitrine, qui les rend toujours plus doux, quelquefois plus clairs, quelquefois plus sombres, suivant le moyen que le chanteur emploie pour les produire, mais le mieux est encore de les posséder naturellement.

Il y a des sujets qui, n'ayant aucune culture vocale ni même musicale, ont des voix mixtes charmantes; d'autres, au contraire, ayant déjà travaillé le chant, ont une peine inexplicable à produire cette voix.

Notre collègue Crosti raconte que, dans sa classe, au Conservatoire, il eut un élève qui, le jour de son concours de chant, se trouva affligé d'un mal de gorge intolérable. Il chanta tout l'air avec sa voix mixte, qu'il avait naturellement charmante, et enleva le premier prix d'emblée. Un autre, dans de pareilles conditions, aurait peut-être pu chanter fort et encore!

En définitive, ne vous lassez pas de chercher à acquérir la voix mixte toujours par la douceur. Il ne faut pas croire, avec certains physiologistes, que cette voix ne s'emploie que dans l'aigu; on s'en sert surtout dans le médium, principalement pour les femmes, chez qui cette qualité de voix occupe toutes les notes entre le registre de poitrine et le registre de tête. (Voir le tableau des registres.) C'est cette partie de la voix qu'on appelle *médium*. Il est très important de l'avoir en très bon état, car c'est dans cette région qu'on chante le plus souvent, et si elle est faible, on risque de ne pas faire entendre suffisamment les paroles et, par conséquent, le sujet même de l'œuvre qu'on interprète.

CHAPITRE IX

CLASSEMENT ET DESCRIPTION DES VOIX

Quel doit être le premier soin du professeur en face du nouveau disciple qui lui arrive?

Il doit classer sa voix et la ranger dans la catégorie qui lui convient : ténor, baryton ou basse, pour les hommes; soprano, mezzo soprano ou contralto, pour les femmes.

Ce travail de classement demande à ne pas être fait à la légère. C'est une opération des plus délicates et même des plus difficiles dans certains cas.

Une voix se classe, qu'on ne l'oublie pas, non d'après son étendue, mais d'après son timbre, et ce n'est pas sur une seule et fugitive audition que le professeur peut être absolument édifié. Ce travail préparatoire réclame un certain temps d'observation, et surtout une oreille exercée.

Pour la seule et spécieuse raison que tel ou tel ténor possède un registre grave aussi puissant qu'un baryton ou même qu'une basse (cela se voit parfois), pour la raison qu'un baryton ou une basse peut atteindre aux notes aiguës du ténor, faut-il pour cela ranger celui-ci dans la catégorie des ténors, ou le premier dans celle des barytons ou des basses? Les mêmes observations s'imposent à propos des voix de femmes, aiguës et graves.

Ainsi donc, avant que le professeur soit complètement fixé sur la voix de son élève, il ne doit l'exercer qu'avec une circonspection et une prudence extrêmes. Il ne faut pas oublier que de ce point initial dépend la conservation ou la perte de la voix.

Il est urgent de n'exercer la voix que dans le médium d'abord, et de n'atteindre le grave ou l'aigu que progressivement. Il n'appartient pas au professeur de prendre une décision, avant que l'étude ait permis à la voix de manifester des tendances qui aboutissent avec le temps à des acquisitions venues pour ainsi dire naturellement, par l'influence du travail du médium.

C'est alors un résultat qu'on peut considérer comme stable et définitif.

I. **Soprano.** — La voix de soprano est la plus aiguë des voix de femmes.

Il y a plusieurs genres de sopranos. D'abord, ils se divisent en deux familles principales : les sopranos dramatiques et les sopranos légers.

Dans les sopranos dramatiques, il y a des subdivisions :

Les uns sont aigus, les autres moyens, et d'autres, enfin, plus graves, sans que l'on doive pour cela les classer parmi les mezzos ou parmi les contraltos.

Cet emploi, soprano dramatique, est appelé forte chanteuse ou falcon.

Les variétés de sopranos légers sont nombreuses, et leurs tessitures diffèrent entre elles, bien que, en thèse générale, elles affectionnent le registre aigu.

Les sopranos légers ont comme apanage tout l'arsenal de la virtuosité. A eux les gammes, les gammes chromatiques, les trilles, les arpèges, les notes piquées, toutes les broderies.

Ce qui différencie entre eux les sopranos légers, c'est l'intensité de la voix. Les plus puissantes sont appelées chanteuses légères d'opéra : Isabelle, de *Robert*, Marguerite, des *Huguenots*, Ophélie, Juliette, Marguerite, de *Faust*, etc., etc.

Les sopranos légers, dont la voix est moins forte que celle des précédentes, sont désignées sous le nom de chanteuses légères d'opéra-comique : la Reine, des *Diamants de la Couronne*, Isabelle, du *Pré aux Clercs*, Haydée, Catherine de l'*Etoile du Nord*, Lakmé, Dinorah, du *Pardon de Ploërmel*, etc., etc.

II. **Dugazon.** — Les dugazons sont des mezzo sopranos pouvant vocaliser avec agilité et chanter l'opérette moderne.

Les rôles qui leur sont attribués généralement sont : Berthe de Simiane, des *Mousquetaires de la Reine*, Bettly, du *Châlet*, Urbain, des *Huguenots*, Siebel, de *Faust*, le page de *Roméo et Juliette* de Gounod.

Les deuxièmes dugazons chantent des rôles tels que : Brigitte, du *Domino Noir*, Diana, des *Diamants de la Couronne*, les Vivandières, de *l'Etoile du Nord*, un des petits chevriers du troisième acte du *Pardon de Ploërmel*, etc.

III. **Mezzo soprano.** — Cette voix correspond

comme tessiture (à l'octave aiguë) à la voix de baryton pour les hommes, c'est-à-dire qu'elle tient le milieu entre le soprano et le contralto, de même que le baryton tient le milieu entre le ténor et la basse.

Il y a différents genres chez les mezzo sopranos : ceux qui ont le timbre plus aigu confinent aux sopranos; d'autres, qui ont le timbre plus grave et plus plein, se rapprochent du contralto. Cette voix a son caractère particulier. Si elle ne monte pas autant que le soprano, elle a une rondeur de son, une onction que n'a pas celui-ci.

Le contralto a plus de grave que le mezzo, mais il n'en a pas, en général, la légèreté, la spontanéité.

Ainsi que la voix de baryton, le mezzo est une voix qui offre beaucoup de ressources et qui est apte à exprimer tous les sentiments, depuis le plus sombre et le plus tragique, jusqu'au plus léger, au plus gai; par conséquent, cette voix est précieuse pour le compositeur.

Parmi les amateurs, se rencontrent beaucoup de mezzo sopranos. Cela tient à ce que, n'étant pas tenu à un résultat obligatoire, l'amateur, plutôt que de se résoudre à un travail prolongé, préfère se contenter de ses ressources primitives. D'autre part, pour leur commodité, tous les morceaux de soprano sont généralement transposés pour mezzo.

IV. **Alto ou contralto.** — Actuellement, le nom de contralto est uniquement attribué à la voix la plus grave des femmes, qu'on nomme aussi alto (par contraction). Cette voix va du *fa* grave au *si* bémol aigu, ce qui est (à très peu de chose près) l'unisson du ténor suraigu ou haute-contre. La partie du contralto s'écrivait en clé d'*ut* troisième.

V. **Haute-contre.** — La voix de haute-contre est la plus aiguë des voix d'hommes. On l'appelait aussi sopraniste, emploi réservé aux castrats. Ce genre de voix est très rare à présent. Les sopranistes pouvaient chanter à l'unisson avec les contraltos, qui sont des voix de femmes.

VI. **Ténor.** — Le ténor est, actuellement, la plus aiguë des voix d'hommes.

Jadis, on lui donnait le nom de contraténor, ou de taille.

Il y a plusieurs catégories de ténors :

1° le *fort ténor,* qui chante Arnold, dans *Guillaume Tell,* et Eléazar, dans *la Juive,* etc.

2° le *ténor demi-caractère,* qu'on appelle aussi *ténor de traduction :* Edgard dans *Lucie,* Fernand, dans *la Favorite,* etc.

3° le *ténor léger* ou *d'opéra-comique,* Olivier d'Entrague, dans les *Mousquetaires de la Reine,* Lorédan, dans *Haydée,* Des Grieux, dans *Manon,* Gérald, dans *Lakmé,* etc.; et dans l'opéra : Léopold, de *la Juive.*

4° le *second ténor léger :* Hector, des *Mousquetaires,* Juliano, du *Domino noir,* Daniel, du *Chalet,* etc.

Tous ces ténors ont des attributions différentes.

Le fort ténor doit avoir une voix puissante et développée; un tempérament dramatique et une vigoureuse articulation.

Pour chanter les ténors demi-caractère, il faut moins de puissance et plus de charme. — Le premier ténor léger doit avoir une voix charmante et quelque virtuosité. — Le second ténor léger n'a pas besoin d'autant d'étendue dans la voix ni d'autant de force.

Ténorino. — Il y a encore le ténorino, qui n'a pas sa place au théâtre, emploi réservé aux amateurs, aux chanteurs de romance. Ces amateurs font plus d'effet au salon que les artistes de théâtre, mais on ne peut attendre d'eux aucun effet de puissance, aucune énergie; ils ne peuvent se produire que dans les petites salles.

VII. **Baryton.** — Voix d'homme qui tient le milieu entre le ténor et la basse. Ceux qui ont de l'étendue et de la force dans le grave s'appellent : *basse chantante;* ceux au contraire qui ont de l'étendue dans l'aigu s'appellent : *baryton Martin.* Ces voix de baryton ont beaucoup de ressources et d'étendue; elles peuvent aborder tous les genres, depuis le chant le plus large et le plus sévère, jusqu'au chant le plus léger et le plus orné.

VIII. **Basses.** — La plus grave des voix d'homme; il y en a différentes sortes :

La *basse chantante,* qui est la moins grave, et tient le milieu entre la basse profonde et le baryton. Ce genre de voix, plus malléable que la voix de basse grave, se prête aux rôles dans lesquels on rencontre de l'agilité et des vocalises. Ex. : Max, dans le *Chalet;* Falstaff, dans le *Songe d'une nuit d'été;* Michel, dans le *Caïd.* C'est cette aptitude de souplesse à suivre les sinuosités de la vocalisation qui lui a valu son nom de basse chantante.

La basse sans épithète est la plus grave des voix de basse; on l'appelle aussi basse taille, basse noble basse profonde. Les rôles de roi, de père, de grand-prêtre lui conviennent à merveille. Le roi, dans *Hamlet,* Marcel, des *Huguenots,* Balthazar, dans la *Favorite,* sont des rôles de basses profondes. Cette voix se prête peu en général à la vocalise; néanmoins, certains artistes, doués de véritables voix de basse profonde, ont laissé la réputation de chanteurs vocalistes.

Dans les chœurs, on appelle premières basses les barytons et les basses, et les basses profondes y portent le nom de secondes basses.

Autrefois, on nommait basses récitantes, ou basses de chœurs, les concordants (barytons) qui tenaient le milieu entre la taille (ténor) et la basse. Maintenant, nous donnons généralement le nom de basse taille à la basse véritable, à la basse profonde, à la basse noble.

IX. **Basse-contre.** — Autrefois, on nommait basse-contre, la plus grave de toutes les voix.

Par analogie, en renversant le mot, on a formé le nom de contrebasse, sous lequel on désigne à l'orchestre le plus grave des instruments à cordes.

X. **Basse bouffe.** — Cet emploi était très à la mode jadis, surtout en Italie. Aujourd'hui, étant donné le genre de musique qu'on écrit, il tend à disparaître. Gritsenko, de l'*Etoile du Nord,* Sulpice, de la *Fille du Régiment,* Biju, du *Postillon de Longjumeau,* Basile, du *Barbier de Séville,* sont des basses bouffes.

Cet emploi doit être tenu par un artiste ayant une bonne voix et un réel talent de comédien.

XI. **Castrat.** — On appelait ainsi autrefois un genre de chanteur, dont l'espèce a heureusement disparu : les eunuques.

Le castrat est un homme auquel, dans son enfance, on a fait subir une atroce mutilation, pour que, une fois arrivé à l'âge viril, il conserve sa voix d'enfant.

Cette mutilation empêche, en effet, de s'accomplir la transformation de la voix enfantine en voix d'homme quand arrive l'âge de la puberté, transformation qui, ordinairement, fait baisser tout à coup la voix d'une octave.

Il est inouï de penser qu'il ait pu exister en Italie des parents assez barbares pour, dans un but de lucre, faire subir à leurs enfants cette dégradante opération, et qu'il s'y soit trouvé des gens de goût assez corrompu pour rechercher le chant de ces infortunés.

Les castrats chantaient fort bien, par suite, comme nous l'avons dit plus haut, de leurs sévères et longues études musicales. Toutes les chroniques du temps nous l'affirment, mais leur chant était froid et sans passion, ce qui se comprend du reste. Pourtant, quelques célèbres castrats, dont nous avons parlé à l'article que nous leur avons consacré, chantaient, paraît-il, d'une façon pathétique et passionnée. Mais c'étaient de très rares exceptions. Ceux qui se sont risqués à jouer des rôles sur le théâtre n'ont jamais fait pour la plupart que de déplorables et mauvais acteurs. Ils perdaient leur voix de très bonne heure, et prenaient un embonpoint qui leur donnait un aspect grotesque.

Ils prononçaient beaucoup moins bien que les autres chanteurs, et, chose surprenante, inexplicable, ils ne pouvaient pas du tout prononcer l'*r*.

La Chapelle Sixtine, construite à Rome en 1473 par Pintelli, sous le pontificat de Sixte IV, comptait parmi ses chanteurs ordinaires le célèbre Farinelli dont nous parlons longuement dans notre histoire chronologique des principaux chanteurs.

Après lui vient Caffarelli qui chanta avec un succès colossal à Londres et à Paris. Il gagna à l'étranger des sommes énormes, et revint dans son pays natal, où il chanta sur diverses scènes.

La fortune qu'il avait amassée était si considérable, qu'il put se rendre acquéreur de l'immense domaine de San Dorato, auquel était attaché le titre de duc.

Monsieur le duc ne pensait pas déroger en chantant encore de temps en temps à l'église.

Voici maintenant les noms de quelques castrats célèbres, dont nous n'avons pas parlé dans l'article chronologique :

Conforti, admis à la Chapelle papale en 1592;
Rosini, en 1601;
Loretto Victori, en 1622;
Landi Stefano, auteur de l'opéra *Sant Alessio;*
Allegri, compositeur aussi;
Simonelli Matteo;
Grossi Francesco;
Ferri Baltazar;
Sassani Matteo, dit : Matteucci;
Orsini Gaetano, etc.

CHAPITRE X

EMPLOIS AU THÉATRE

Les différentes voix que nous avons décrites ci-dessus prennent au théâtre des emplois dont le nom spécial rappelle la voix qui en est chargée et, quelquefois, les artistes célèbres qui les ont remplis.

I. **Prima donna.** — En Italien, cela veut dire : première femme, c'est-à-dire l'artiste qui, dans une troupe d'opéra, joue les premiers rôles, généralement le premier rôle de soprano, mais ce terme est peu employé officiellement; on ne le voit pas figurer sur les tableaux de troupes.

II. **Falcon.** — Emploi dû à Mlle Falcon, qui avait une grande voix dramatique. L'artiste qui chante Rachel, dans la *Juive*, Valentine, dans les *Huguenots*, Alice, dans *Robert le Diable*, s'appelle une Falcon.

II. **Dugazon.** — Soprano dont la voix est moins forte que la chanteuse légère, mais qui est meilleure comédienne. C'est Mme Dugazon qui a donné son nom à cet emploi.

IV. **Duègne.** — Artiste femme qui remplit les rôles marqués : les mères, les nourrices, les vieilles suivantes. Edwige, dans *Guillaume Tell*, Dame Marthe, de *Faust*, Jacinthe, du *Domino Noir*, la Marquise, de la *Fille du Régiment*, sont des rôles de duègne.

D'ordinaire, ces rôles sont tenus par des chanteuses qui se sont vues dans la nécessité d'accepter cet emploi plus modeste, par suite de l'altération de leurs moyens vocaux; mais, quelquefois, de jeunes femmes, pour des raisons diverses, modestie, insuffisance de moyens, se décident d'emblée à accepter cet emploi.

Elles en sont quittes pour masquer leur jeunesse par quelque maquillage et une perruque grise.

Il y eut des duègnes renommées : Mmes Desbrosses et Boulanger.

V. **Baryton Martin.** — On appelle ainsi un baryton à la voix très élevée, qui peut chanter : *Joconde*, le *Nouveau Seigneur du village*, *Jean de Paris*, le *Maître de Chapelle*, etc. Le nom de l'emploi est dû au célèbre baryton Martin, de l'Opéra-Comique.

VI. **Trial.** — Ténor comique, qui chante : André de l'*Epreuve villageoise*, Bertrand, des *Rendez-vous bourgeois*, Dickson, de la *Dame Blanche*, Cantarelle, du *Pré aux Clercs*, Dandelo, de *Zampa*, Ginès, de *Giralda*, etc.

Cet emploi doit son nom à un nommé Trial, artiste renommé de la Comédie Italienne, à la fin du XVIIIe siècle, d'où est issu l'Opéra-Comique.

VII. **Laruette.** — Voix de basse légère; emploi comique. Le nom de l'emploi est dû, comme pour Trial, à un ancien artiste, Laruette, qui chantait à la Comédie Italienne à la fin du XVIIIe siècle.

Cet emploi n'exige pas autant de voix que la basse comique; il y suffit d'avoir un semblant de voix de basse et d'être surtout bon comédien.

VIII. **Bouffe.** — Ce mot vient de l'italien *buffare*, qui signifie « dire des balivernes ».

Dans l'origine, l'art du bouffon consistait surtout à faire des grimaces, dont la plus usitée était de gonfler ses joues. Beaucoup de charmants opéras de Pergolèse, de Rossini, de Donizetti, et d'autres maîtres, étaient qualifiés opéras-bouffes. Tels : *la Servante maîtresse*, *Il Matrimonio segreto*, *le Barbier de Séville*, *la Cenerentola* (Cendrillon), *Elisire d'Amore*, *Don Pasquale*, *Don Procopio*, *Don Bucefalo*.

Il n'était pas rare de voir introduire dans les opéras sérieux et même dramatiques des rôles de bouffes. Nous en avons un exemple dans la *Gazza ladra*,

dans lequel le rôle du Podestat est joué par un bouffe. N'en est-il pas de même dans *Don Juan?* Leporello est un rôle bouffe.

A l'époque actuelle, nos opéras modernes excluent absolument le comique. Le genre bouffe, chassé de nos grandes scènes, s'est réfugié dans l'opérette. Il y a cinquante ans et même moins, on appelait le théâtre italien de Paris, le théâtre des Bouffes. On disait couramment dans le monde « nous allons aux Bouffes »; c'est parce qu'on joue des pièces gaies, qu'on appelle Bouffes Parisiens, actuellement, la petite salle du passage Choiseul.

IX. **Coryphée.** — On appelle coryphée l'emploi qui tient le milieu entre les choristes et les petits rôles : Wagner, dans *Faust,* Léonard, dans les *Huguenots,* Rudgiero, de la *Juive,* le Héraut, de *Robert le Diable,* celui de *Lohengrin,* les deux femmes qui chantent les cantiques au 3e acte des *Huguenots,* la grande prêtresse d'*Aïda,* etc.

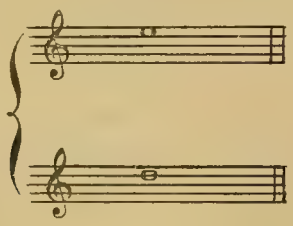
Par extension, on appelle coryphées toutes les personnes, hommes et femmes, qui sont premiers choristes dans un théâtre.

CHAPITRE XI

ÉTUDE DES PRINCIPALES FORMULES MUSICALES

I. **Gammes diatoniques et chromatiques.** — Ce n'est pas ici la place d'expliquer ce que c'est qu'une gamme diatonique ou chromatique. Mais nous devons dire quelles études il faut pratiquer pour arriver à les faires bien, justes et égales, ni savonnées ni saccadées.

Il faut, d'abord, les exercer dans un mouvement très modéré, en les divisant par deux ou trois notes, très justes et très liées; et enfin, il faut veiller, surtout pour les voix de femme, à passer en voix de tête à partir de *mi* au plus tard, à partir de *ré* si c'est possible.



Veiller aussi à ne pas marquer toutes les notes par un mouvement de lèvres, et obtenir le grain de la vocalise, sur le timbre laryngien, pourvu qu'il y ait un *legato* suffisant.

Dans les chromatiques, pour s'habituer aux différents rythmes, il faut les diviser, en rythmant, par deux, par trois, par quatre et par six notes. On pourra ainsi exécuter toutes les chromatiques qui peuvent se rencontrer.

II. **Intervalles.** — Il y a les intervalles ascendants et descendants.

Établissons d'abord comme principe que, dans le chant, au point de vue mécanique, il n'y a jamais à monter ni à descendre.

Il faut placer attentivement la voyelle sur laquelle on chante, le premier son de l'intervalle dans la partie de la voix appelée résonateur, et passer à la note supérieure ou inférieure, formant l'intervalle ascendant ou descendant, sans que la voyelle change de place. On ouvre la bouche convenablement, s'il y a à monter, et sans lever la tête, et réciproquement, on ramène la bouche à la position du départ, si l'intervalle est descendant.

De plus, en passant de la première note à la seconde note de l'intervalle, il ne faut pas oublier de maintenir et, au besoin, d'élargir la gorge, pour éviter les contractions involontaires qui s'y produisent souvent.

Enfin, pendant que l'on tient la première note de l'intervalle, la pensée doit se porter d'avance sur l'intonation du second; si on pense juste, on chante juste.

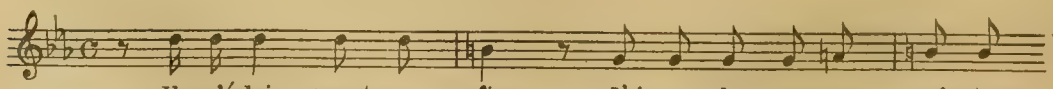
III. **Arpèges.** — L'arpège se compose des notes d'un accord chantées successivement soit en liant, soit en détachant. L'étude des arpèges est excellente pour développer l'extension de la voix.

IV. **Vocalises et différents ornements.** — Dans les vocalises se trouvent les agréments : broderies, fioritures, gorgheggi, en un mot, toutes les broderies dont on peut orner une mélodie. Le travail de la vocalisation doit être préparé longuement et lentement, de façon à assurer la justesse et la qualité du son. De sorte que, lorsque la voix peut atteindre un peu de vitesse, ce que l'on a établi soit irréprochable, et qu'il n'y ait nul besoin d'y revenir.

V. **Appogiatures.** — L'appogiature (du verbe italien *appoggiare,* qui veut dire appuyer) est une note placée généralement au-dessus d'une note réelle de la mélodie, qui prend sa place momentanément et qu'il est d'usage d'accentuer.

L'appogiature s'écrit en petites notes; comme réalisation, elle prend la moitié de la valeur de la note réelle et les deux tiers de cette note si elle est pointée. Dans certaines partitions italiennes, les appogiatures ne sont même pas notées. C'est le chanteur qui les établit, suivant la tradition des générations précédentes et suivant l'inspiration de son goût personnel.

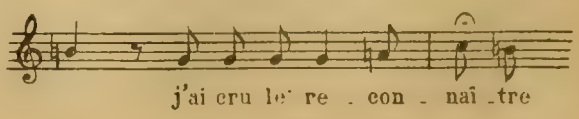
Exemple :



Cette phrase se trouve dans la partition de *Guillaume Tell,* dans le récit qui précède la romance de Mathilde, « Sombres forêts ».

Pour les deux dernières syllabes du mot « reconnaître » Rossini avait écrit deux *si* croches.

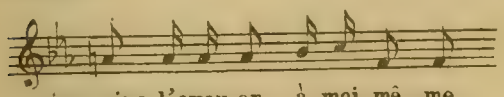
On ne fait pas ces deux *si*, on change le premier en *do*, ce qui donne :



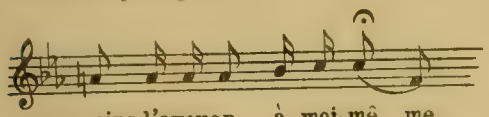
Ce *do* constitue ce que l'on nomme une appogiature supérieure. Il n'est pas nécessaire de prolonger le point d'orgue; il suffit d'appuyer sur cette note pour lui donner un accent de quelque importance.

Il y a des appogiatures qui, au lieu de descendre d'un degré, franchissent un intervalle plus grand.

Exemple :



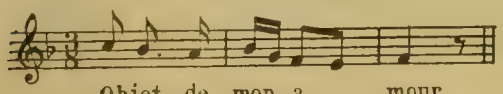
On exécute ce passage ainsi :



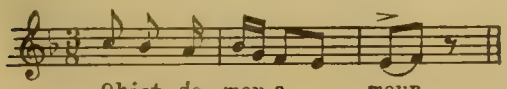
Cette dernière appogiature constitue en réalité *une chute* ou un *port de voix*, mais il faut éviter le coulé.

Quelquefois l'appogiature est notée, mais d'une façon spéciale. On l'écrit avec une petite note dont le crochet n'est pas barré et qu'il ne faut pas confondre avec celles dont le crochet est barré, qui sont simplement de petites notes dites « d'agrément », sans valeur, lesquelles s'exécutent très rapidement, avant la note réelle, et forment un des ornements dont s'occupe le présent chapitre.

Il y a aussi l'appogiature inférieure. Par exemple, dans *Orphée*, de Gluck, les deux premières mesures de l'air d'Orphée, du premier acte, sont dans certaines partitions notées ainsi :



et doivent s'interpréter comme ci-dessous :



VI. Broderies. — On donne ce nom à toutes les notes que l'on ajoute à une mélodie, pour varier les phrases, surtout lorsque cette phrase est répétée, dans les airs de Rossini, principalement, où la *Cabaletta* se répétait toujours.

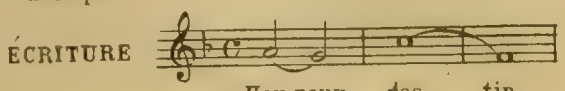
Il était d'usage de la chanter la premièrefois telle que le compositeur l'avait écrite. On brodait sur le motif de la seconde reprise afin d'éviter la monotonie. Le compositeur abandonnait aux artistes le soin de faire eux-mêmes ces broderies. C'est là qu'il leur était loisible de manifester leur goût personnel, et c'est dans leur exécution qu'ils pouvaient montrer la flexibilité de leur gorge et leur virtuosité.

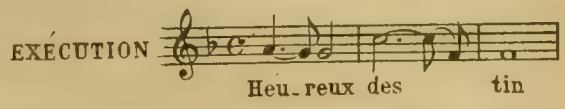
Dans les opéras modernes, qui n'ont plus la même coupe, il n'y a plus place pour les broderies improvisées par les chanteurs. Elles sont généralement écrites en toutes notes par le compositeur. Jadis les broderies se nommaient : *doubles* et *fleuris*.

VII. Chute. (Voir **Appogiature**.)

La chute consiste à laisser mollement tomber — sans traîner — un son sur celui qui le suit.

Exemple :

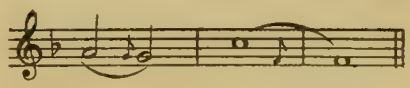




Comme on peut le voir par l'exemple ci-dessus, dans l'exécution d'une chute, bien que rien ne soit écrit, on emprunte à la première note une partie de sa valeur, pour pouvoir répéter par anticipation et d'une façon discrète la seconde.

Il ne faut pas abuser de cet artifice. Le chant finirait, en cas d'abus, par manquer de netteté; dans un morceau sérieux, comme terminaison, la chute marque plus fortement la conclusion d'une phrase et peut être d'un bon effet. Son emploi est laissé au sentiment artistique et au bon goût du chanteur, car, le plus souvent, la chute n'est indiquée par aucun signe.

Quelques compositeurs modernes l'indiquent ainsi:



VIII. Port de voix. — Le port de voix, dans le chant, est un agrément si on l'emploie avec art et à propos.

Il diffère de la liaison en ce que le passage d'une note à l'autre est plus marqué, ce qui peut dégénérer facilement en artifice de mauvais goût.

S'il est exécuté lourdement, sans grâce, et si on laisse entendre, si peu que ce soit, les sons intermédiaires qui composent l'intervalle entre la note de départ et la note d'arrivée, il devient trivial et vulgaire, et par conséquent n'est pas tolérable.

Pour bien exécuter le port de voix, il faut d'abord que le son soit d'une tranquillité parfaite. Il faut ensuite bien porter la première note et lier avec le son supérieur, qui est alors légèrement anticipé. Cela constitue le port de voix ascendant.

Dans le port de voix descendant, il faut laisser tomber, sans aucune espèce de contraction ni raideur, la note supérieure sur l'inférieure.

Comme nous le disons à la chute, celle-ci a une grande analogie avec le port de voix.

Il y a plusieurs sortes de port de voix :

Le port de voix forte.

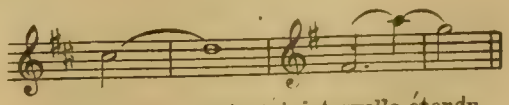
Le port de voix piano.

Le port de voix du forte au piano.

Le port de voix du piano au forte.

Le port de voix entre deux notes séparées par un intervalle très étendu.

Enfin, un port de voix entre deux notes séparées par un intervalle restreint, par exemple une seconde mineure.



intervalle restreint, intervalle étendu

L'emploi du port de voix est laissé au sentiment personnel de l'artiste. C'est le chanteur qui doit juger lui-même quand il y a lieu de l'employer.

IX. **Groupe. Gruppetto.** — Le groupe ou gruppetto est un ornement qui se rencontre très fréquemment dans le chant. Il doit être très nettement exécuté, de façon que toutes les notes s'entendent bien et soient très égales et liées. Il faut le travailler lentement, sans saccades. Il faut bien assurer la première note de chaque groupe. Il ne faut pas abuser de cet ornement, quelque joli qu'il soit.

X. **Notes piquées ou picchettati.** — Les notes piquées s'appellent, en italien, *picchettati,* c'est-à-dire tachetées, mouchetées. Cette appellation exprime bien l'idée que l'on peut se former de la note piquée.

En effet, quel est le rôle des notes piquées, si ce n'est de tacheter, de moucheter, par-ci par-là, un morceau de chant de petites étincelles musicales?

Mais en somme, les notes piquées ne sont que de petites fantaisies vocales sans importance, qui font l'effet d'un feu d'artifice, et qui n'ajoutent rien au style et à l'expression.

On attribue généralement aux chanteuses exotiques l'introduction en France de cette source facile de succès. Il est vrai qu'elles l'ont importé, mais non inventé. En effet, dès la fin du XVIIIe siècle, une chanteuse célèbre, la De Amicis, ne se faisait pas faute d'orner ses airs de gammes hardies en notes piquées, montant jusqu'au *contre-mi.*

Il est bon, toutefois, de préparer la voix aux sons piqués. En effet, le célèbre Faure, dans son traité, les recommande comme exercice pour obtenir la netteté des attaques.

La note piquée ne doit pas être dure et sèche; elle doit être souple, moelleuse et gracieuse, à la façon du ballon qui rebondit diverses fois avant de s'arrêter à la terre.

En faisant des sons piqués, il faut éviter de contracter la gorge, et s'assurer que l'attaque se produit par la contraction rapide et souple des cordes vocales elles-mêmes parfaitement isolées; quoique cet effet vocal convienne surtout aux voix de femme, il est bon de dresser les voix d'homme à les produire, pourvu que le travail en soit fait dans un mouvement lent et en se gardant bien de contracter la gorge.

D'ailleurs, dans certains morceaux d'ensemble, duos, trios, quatuors, les voix d'homme ont parfois à exécuter comme accompagnement des parties en notes piquées qui sont du meilleur effet. Exemple : dans le *Pré aux Clercs,* dans le duo du premier acte, tandis que Nicette chante la phrase très liée : « Mon Dieu, quel triste privilège... »

Girod, le baryton, chante, au contraire, en notes piquées la phrase que nous avons reproduite plus loin, en traitant du chant syllabique : « Tout courtisan, tout mignon, » etc.

Si ces notes piquées sont bien faites et imitent le pizzicato du violoncelle, l'effet est excellent.

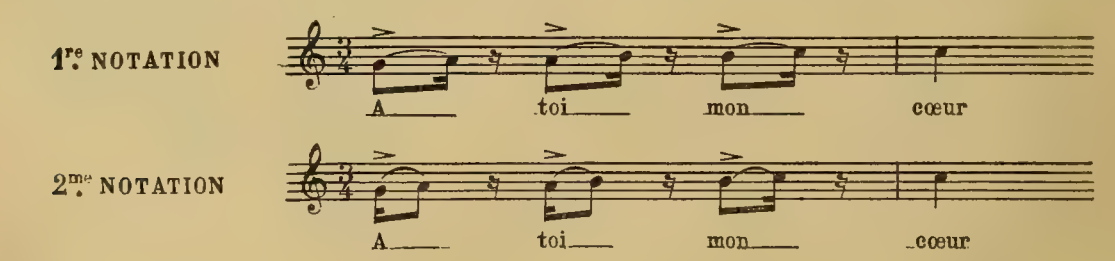
Dans le répertoire bouffe italien, dans Cimarosa, Paisiello, Rossini, Donizetti, etc., les voix d'homme ont souvent l'occasion d'employer les picchettati.

XI. **Petites notes.** — Nous parlerons brièvement des petites notes, et seulement pour faire remarquer que souvent on confond certaines formes des petites notes avec le brisé.

Voir **Appogiature** et **Chute.**

XII. **Notes liées de deux en deux.** — Ces notes liées de deux en deux ne se présentent plus guère dans la musique moderne, néanmoins, les chanteuses légères doivent savoir les exécuter, car leur emploi les porte à faire de fréquentes incursions dans l'ancien répertoire.

Voici la figuration des notes liées deux en deux :



Remarquez que, dans la première notation ci-dessus, c'est la première note qui est la plus longue; dans la seconde notation, la première note est au contraire très brève, et c'est la seconde qui est séparée de la suivante par un temps deux fois plus long.

Les notes liées de deux en deux ont une grande analogie avec la volata, ou volatina (voir **Volata**).

Dans l'exécution des notes liées de deux en deux, il faut accentuer la première; on donne peu de force à la seconde, et on l'arrête court sans sécheresse ni brusquerie, aussi bien dans le mouvement rapide que dans le mouvement lent.

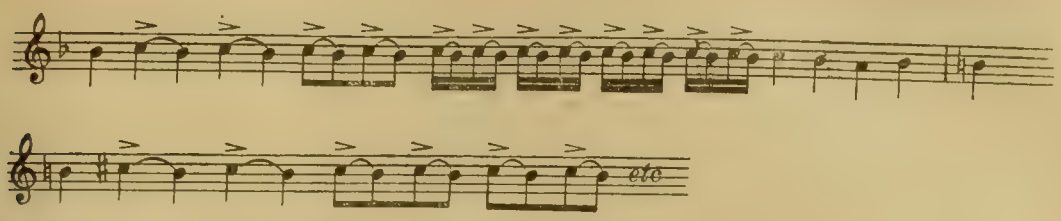
Dans le mouvement rapide, la différence entre l'effet rythmique des deux notations est peu appréciable, mais elle existe quand même.

XIII. **Tremblement. Mordant.** — J.-J. Rousseau et, avant lui, Montéclair prétendent que le tremblement n'est autre chose que ce que les Italiens appellent *trille,* et les Français, *cadence.* Toutefois, un trille qui n'est qu'un tremblement est un très mauvais trille, sans préparation ni terminaison. On appelle maintenant cela un *mordant,* et on l'indique par le signe : ∽

Le mordant doit être exécuté très net, bref et un peu acéré.

XIV. **Trille.** — Le trille est une ondulation vocale, régulière et parfaitement liée, entre deux degrés conjoints d'une gamme. Le trille majeur est celui qui existe entre deux degrés séparés par un ton (seconde majeure). Le trille mineur est celui qui se produit entre deux degrés séparés par un demi-ton (seconde mineure).

On arrive par une étude suffisamment méthodique et prolongée à réaliser parfaitement le trille, si l'on a soin de rythmer énergiquement sur la note supérieure, et en graduant soigneusement la vitesse. Le trille demande une grande élasticité du larynx.



Continuez par demi-ton, d'après le même modèle. Il faut avoir grand soin, après la réalisation de la partie rapide du trille en doubles croches, de terminer par le groupe final, très lié et lent. Cette terminaison par un gruppetto final s'appelle : fermer un trille. Elle est indispensable dans un style soigné.

Nous ne pouvons pas adopter la définition de Duprez, qui a écrit : « Le trille est un son tremblé avec art. » — Nous ne pouvons pas admettre l'idée de tremblement dans tout ce qui concerne le chant. Quant à celle de Faure, qui le considère « comme mouvement particulier de la glotte, étranger à l'agilité et produisant une succession de sauts du larynx, à la même hauteur », nous là trouvons incomplète et imparfaite. Incomplète, parce qu'elle n'explique pas quel est ce mouvement particulier de la glotte. Imparfaite, parce qu'il n'y a, à proprement parler, *aucun saut du larynx*. De plus, le trille n'est pas étranger à l'agilité, car il n'y a pas de vitesse sans agilité dans le chant. L'éminent chanteur a voulu dire, sans doute, étranger à la vocalisation, par suite de ce fait que, dans la vocalise, il y a un martellement très net, souple et bien réglé de tous les sons, tandis que le trille est une ondulation liée.

On pourrait peut-être dire qu'il y a des sauts d'intonation dans ces mouvements de seconde majeure que l'on voit à l'exemple ci-dessus, de même que dans les mouvements de seconde mineure que l'on pourrait écrire et rythmer de la même manière. Mais le mot *saut* est impropre pour exprimer une suite de mouvements du larynx qui sont ondulatoires, très souples et parfaitement liés. Quand ce mouvement ondulatoire atteint la vitesse de doubles croches, on est très près d'obtenir celle des triples croches, et dès lors, l'effet du trille est parfait.

Nous avons entendu, du reste, Faure produire lui-même des trilles de la plus absolue perfection et dans lesquels on ne pouvait observer aucun saut dans sa propre voix.

C'est un phénomène musical analogue à celui qu'on entend dans les trilles exécutés par un bon violoniste, et où l'on distingue parfaitement l'ondulation musicale des secondes majeures et mineures. Le doigté du violoniste est, d'ailleurs, très favorable à la production du trille sur son instrument, mais le chanteur ne peut pas manier son larynx avec toute la facilité qu'un instrumentiste possède pour remuer ses doigts.

Nous devons ajouter que bien des chanteurs se contentent d'un trille qu'on peut accuser d'être antimusical, du moment que les deux tons qu'il compose ne sont pas justes.

XV. **Fredon.** — Ce mot vient de fredonner. On désignait ainsi, autrefois, le passage rapide de plusieurs notes sur une seule et même syllabe.

On emploie plutôt, maintenant, le mot roulade, avec cette différence, que le fredon n'a que quelques notes, tandis que la roulade est plus développée.

CHAPITRE XII

DIFFÉRENTS CARACTÈRES ET DÉTAILS DE L'INTERPRÉTATION

I. **Phrasé.** — Dans une bonne interprétation, on doit observer, d'abord, la ponctuation musicale, ce qui constitue le phrasé, et qui correspond aux virgules et aux points de la langue écrite.

Les temps d'arrêt, marqués par des silences en musique, sont plus longs que ceux des points et virgules dans la langue écrite. De plus, dans l'interprétation de la phrase, on peut faire sentir le sens suspendu, ou plus ou moins concluant, de chaque membre de phrase.

II. **Accents.** — Les accents aident aussi à la ponctuation en donnant du relief à certains mots et en augmentant leur sens. L'accent tonique, qu'on apprend déjà dans nos écoles, vise seulement la prononciation et règle l'accentuation de la syllabe principale de chaque mot.

Quant à l'accent qu'on pourrait appeler pathétique, le mot accent, dans ce cas, est pris dans le sens de sentiment et de vigueur dans la diction.

Le chanteur, avant toute chose, doit étudier l'esprit et le sens du morceau qu'il aura à exécuter; il faut qu'il cherche à en bien comprendre la philosophie. Il devra se rendre compte de l'accent pathétique qui règne dans l'œuvre pour être en communion d'idées avec le compositeur. Pour bien faire saisir à l'auditoire l'œuvre qu'il lui fait entendre, il faut, c'est indispensable, qu'il la saisisse lui-même.

Il y a aussi des accents purement musicaux. D'abord, ceux qui ne se notent pas, et qui résultent du rythme. Nous savons que, pour bien rythmer, il faut toujours accentuer les temps forts au détriment des temps faibles. Nous savons aussi que ces accents rythmiques se trouvent déplacés par les rythmes spéciaux qu'on appelle la *syncope* et le *contre-temps*. Mais il ne faut pas moins les faire entendre.

Il y a encore un accent : l'accent qui ne se note pas non plus et qui se place sur la première de deux notes semblables. Si on rencontre deux *do*, deux *ré* consécutifs, on appuie le premier et on relâche le deuxième, ce qui produit un assez joli effet d'élasticité.

La Frezzolini en faisait un usage fréquent.

Il y a encore un accent, dont nous ne pouvons parler que pour mémoire : c'est l'accent du terroir et l'accent étranger. Cet accent-là consiste, généralement, en un déplacement de l'accent normal de notre langue. Il faut s'en débarasser à tout prix au plus vite, et s'attacher à acquérir l'accent moyen, l'accent reconnu le meilleur, par toutes les personnes qui parlent et prononcent correctement notre langue. Il ne faut pas qu'en l'écoutant, le public

puisse dire d'un artiste qu'il est Marseillais, Gascon, Flamand, Lyonnais, ou même Parisien.

III. **Style.** — Le style est l'ensemble des qualités qui doivent régler l'exécution d'un morceau de chant : prononciation, articulation, sons liés et détachés, sentiments, caractères, etc.

Il y avait le style italien, qui différait du style français, qui différait lui-même du style allemand, mais ces différents styles ont une tendance à s'amalgamer et à se fondre. Même dans les compositions de ces trois provenances, pour ne pas faire fausse route, il faut interpréter chaque œuvre d'après son caractère propre et, pour cela, bien l'étudier, quelle qu'en soit la nationalité, cela sans parti pris, sans idée préconçue, en artiste consciencieux et judicieux.

Il y a assez de beautés dans les auteurs classiques français, allemands et italiens : Lulli, Rameau, Philidor, Bach, Haendel, Gluck, Beethoven, Wéber, Léo, Scarlatti, Pergolèse, Sacchini, Paisiello, pour arriver à coup sûr à un très beau style, si on a pu comprendre la philosophie des œuvres de ces maîtres.

IV. **Personnalité.** — On entend par personnalité ce que chaque artiste, par sa nature, son tempérament, son caractère et ses sentiments personnels, peut ajouter de grâce, d'élégance, d'autorité, d'ampleur, d'énergie, etc., au style qu'il aura choisi pour l'interprétation d'une œuvre.

Aussi, chaque artiste doit-il conserver sa personnalité, qui sera peut-être l'attrait principal de son talent, et ne jamais s'acharner à imiter en tous points un autre artiste, car il pourrait peut-être ne bien imiter que les défauts du modèle.

V. **Affectation.** — L'affectation consiste à ne pas chanter d'une façon naturelle. Si, dans un but gracieux, on tourne les *a* sur *é*, si on dit : « *Hélès! Mèdème* », pour « Hélas! Madame », sous prétexte de sourire, l'affectation est tout ce qu'il y a de plus regrettable.

De même, si on ferme les *e* muets, et, sous prétexte d'être gracieux et de faire la bouche en cœur, on prononce : « *Jeux* vous *aimeux,* » au lieu de : « Je vous aime, » on pratique une mauvaise prononciation.

VI. **Slancio.** — *Slancio* est un mot italien qui signifie élan; *con slancio* signifie « avec élan », c'est-à-dire avec chaleur et entrain. C'est une qualité très recherchée en Italie.

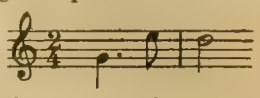
Le slancio uni à une grande conviction fait oublier l'exiguïté des moyens vocaux d'un chanteur.

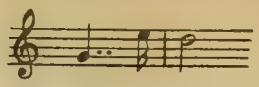
En France, le slancio est plus rare; on y pratique plutôt la correction, qui est quelquefois voisine de la froideur. Le chanteur rêvé serait celui qui pourrait réunir en lui les qualités françaises et italiennes, la correction et le slancio.

VII. **Rythme.** — Nous avons donné la définition du rythme à propos des accents.

Nous ajoutons seulement qu'il est urgent de bien accentuer le rythme, par exemple, en faisant les notes brèves, plutôt plus brèves qu'elles ne sont marquées suivant le cas.

Le bon goût et le sentiment artistique seront les meilleurs guides pour éviter toute exagération.

Exemple :  peut s'interpréter au besoin comme ceci :



Il est évident que, dans un morceau énergique et caractéristique, on peut substituer la deuxième notation à la première. Au contraire, dans une mélodie douce et sentimentale, il faut s'en tenir à la première.

En tout cas, pas d'ambiguïté; qu'il n'y ait pas de doute sur l'intention énergique ou tendre qui résultera de chacune de ces interprétations.

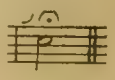
VIII. **Tempo rubato.** — On appelle *tempo rubato,* une sorte de licence par laquelle le chanteur prononce les paroles avec les temps qu'on leur accorde dans la déclamation ordinaire, ce qui rompt souvent la mesure, ou plutôt change les valeurs fixées par le compositeur. C'est admissible à la condition que ces changements de valeur n'empêchent aucunement l'arrivée des temps forts à leur place normale dans la mesure. D'ailleurs, le mot : *tempo rubato* signifie exactement *temps rompu, volé*, autrement dit, mesure défaite par des changements, au profit de la déclamation lyrique.

Pendant que le chanteur exécute une suite de valeurs, suivant son caprice et par suite de la succession des paroles, l'accompagnement peut et doit conserver sa régularité rythmique, de façon que, dans l'ensemble, la mesure ne soit pas dérangée.

IX. **Changements.** — Des changements sont quelquefois possibles dans le courant d'un air de chant, lorsqu'un passage se trouve trop haut ou trop bas pour la voix du chanteur.

Mais ces changements ne doivent pas heurter les lois de l'harmonie, qui sont absolues, et celles du bon goût, qui sont plus délicates. Ils doivent aussi respecter le style de l'air et le caractère du rôle à interpréter.

Dans les anciennes cabalettes, qui se répétaient généralement deux fois, on faisait quelques changements ou variantes la deuxième fois. Pour éviter de tomber dans la trivialité, ou d'écrire des fragments en dehors du style de l'auteur, il est mieux de consulter ce dernier toutes les fois que c'est possible.

X. **Point d'orgue.** — Le point d'orgue : 

était généralement un signe qui, permettant lorsqu'il était sur une note une prolongation indéfinie de la durée de cette note, donnait au chanteur l'occasion d'ajouter à cette note des ornements plus ou moins développés.

A plus forte raison, lorsque ce signe était placé sur un silence : prenait-il le nom de point d'arrêt; cela établissait au milieu d'un morceau un espace suffisant pour y introduire encore des broderies, gammes, arpèges, trilles, etc., qui devaient, néanmoins, comme nous venons de le dire, conserver le caractère et rester dans le style du morceau.

Le point d'orgue et le point d'arrêt sont beaucoup moins usités dans la musique moderne, et le point d'orgue, spécialement, ne permet guère que l'établissement d'un son filé.

XI. **Plain-chant.** — Ce mot vient du mot latin : *planus cantus* (chant aplani), et s'applique à un ancien système musical qui n'est plus usité de nos jours qu'à l'église. Il est toujours d'un caractère noble, majestueux, calme et le plus souvent religieux, ainsi qu'il convient aux paroles sur lesquelles il a été écrit.

Plus encore que dans le chant moderne, le chevrotement est sévèrement interdit dans le plain-chant.

Du reste, le caractère du chant dépend des locaux où on le fait entendre. C'est ainsi que nous pourrions faire une distinction entre le chant à l'église, le chant au salon et le chant au théâtre.

CHAPITRE XIII

FORMES CLASSIQUES DES COMPOSITIONS VOCALES

I. **Air ou aria.** — Autrefois, dans les anciennes partitions italiennes, on appelait *aria* (en français, *air*) le deuxième morceau chanté par un même personnage dans la partition.

S'il n'y avait dans l'ouvrage que deux morceaux chantés par le même personnage, c'est le second que l'on nommait *aria* ou *air*. Le premier se nommait *cavatine*. N'y en avait-il qu'un seul, il conservait le nom d'*aria*.

L'air se composait généralement d'un andante, d'un récitatif et d'une stretta ou cabaletta, qui se répétait deux fois. Entre ces deux cabalettes, se trouvait un dessin d'orchestre, sur lequel on plaçait quelques rares paroles. De nos jours, l'air affecte une tout autre forme, ou, pour parler plus franchement, il n'en a aucune. Nos compositeurs modernes ont une tendance à ne plus écrire d'air.

Est-ce mieux, est-ce plus mal, il ne nous appartient pas de trancher la question; mais, comme professeur de chant, qu'il nous soit permis de le regretter, car, par suite de ce nouveau système, il nous reste bien peu de chose à extraire des partitions modernes pour l'étude.

Avec les opéras actuels, on pourra travailler la déclamation lyrique, mais on n'y trouvera plus l'occasion de travailler sur le chant soutenu et développé, ni sur les grandes lignes du style.

II. **Ariette.** — *Arietta*, en italein, signifie petit *air*. En effet, c'est par la terminaison *etta* que l'on forme généralement le diminutif en italien. L'ariette est donc de moindre importance que l'air proprement dit.

En France, aux XVIIe et XVIIIe siècles, on donnait souvent (improprement, selon nous) le nom d'ariette à un morceau qui était un véritable air, d'un style à la vérité plutôt gai et frivole, mais relativement assez développé.

De nos jours, le mot *ariette* semble avoir repris sa véritable expression, et ne s'applique guère plus qu'à des morceaux de peu d'importance. L'ariette demande à être exécutée d'une voix gaie et légère.

III. **Arioso.** — Ce mot italien, placé à la tête d'un morceau, signifie que ce morceau doit être chanté avec une voix très soutenue et un style très élevé. La terminaison *oso*, au lieu de *etta* dans ariette, désigne évidemment quelque chose de pompeux.

Tels sont les morceaux chantés par Fidès au 2e acte du *Prophète :* « O mon fils, sois béni..., » celui chanté par le protagoniste au dernier acte de l'opéra *Hamlet :* « Comme une pâle fleur... »

IV. **Cavatine.** — Pour les chanteurs, la *cavatine* est, comme nous le disons au paragraphe précédent, **Air**, le premier morceau chanté par tel ou tel personnage dans un opéra.

Autrefois, les chanteurs italiens *di primo cartello* exigeaient du compositeur qu'il leur écrivît une cavatine pour leur première entrée en scène.

Cette cavatine, bien souvent, n'avait pas sa raison d'être et nuisait absolument à l'action; n'importe, le malheureux compositeur était bien obligé, sous peine de se voir abandonné par l'artiste, de condescendre à sa prétention toute personnelle et d'écrire sa cavatine.

V. **Cantabile.** — Morceau de musique très soutenu et du domaine des instruments aussi bien que de la voix.

L'exécution d'un cantabile exige que le chanteur ait recours aux ressources de l'art le plus raffiné, le plus épuré, le plus séduisant et le plus classique. Le cantabile s'exécute toujours dans un mouvement lent; il est propre à toutes les musiques : passées, présentes et probablement futures. Il est de toutes les écoles et de tous les pays.

Pour chanter un cantabile d'une façon impeccable, il faut être un excellent artiste.

Quelle somme de qualités, en effet, l'exécution de ce morceau ne réclame-t-elle pas? Savoir parfaitement filer un son, être habile à prendre et à conserver sa respiration, pratiquer avec art la liaison, posséder un style pur et élevé, avoir en soi une grande expression, une grande noblesse et une facilité d'exécution qui permettent de rendre selon les lois de l'esthétique les phrases et les traits que le morceau peut renfermer.

Quand un cantabile contient des traits ou des agréments (ce qui se rencontre dans l'ancien répertoire), ces traits ou ces agréments doivent être exécutés sans trop de vitesse, avec lenteur, ainsi que le réclame le style du morceau dans lequel ils figurent, mais sans pour cela tomber dans la lourdeur, ni jamais abandonner l'élégance.

VI. **Récit.** — Il ne faut pas confondre récit avec récitatif; ce sont deux choses distinctes.

Récit est le nom donné à tout morceau qui se chante en solo, ou, plus exactement, à tout ce qui s'exécute en solo, car ce mot s'applique aussi bien aux instruments qu'à la voix.

En un mot, le récit est précisément le contraire du duo, du trio, du quatuor, ainsi que de la symphonie pour les instruments.

VII. **Récitatif.** — Le récitatif, qui n'est autre que la monodie du XIIIe siècle, a été ressuscité, sans qu'ils s'en doutent, par quelques auteurs de la fin du XVIe siècle : les CACCINI, les MONTEVERDE et autres.

Il existe deux sortes de récitatifs : celui qui est accompagné par tout l'orchestre, comme en ont écrit LULLI, RAMEAU, GLUCK, SACCHINI, MÉHUL, SPONTINI, ROSSINI, DONIZETTI, MEYERBEER, etc., et le récitatif accompagné seulement d'un violoncelle et d'une contrebasse, et que nous pouvons entendre encore dans les opéras bouffes italiens.

Ce vieux récitatif n'était astreint à aucune mesure. Il était vif ou lent, suivant les exigences des paroles. C'était une espèce de transaction entre elles et la musique. Dans l'ancien opéra-comique, on remplaçait ce récitatif par du parlé (poésie ou prose).

Le chanteur étant appelé dans le cours de sa carrière à chanter des maîtres anciens et des maîtres modernes, il faut qu'il sache exécuter les deux genres de récitatif dont nous parlons plus haut.

Dans le grand récitatif, celui des LULLI, RAMEAU, GLUCK, etc., le chanteur doit apporter une prononciation majestueuse, une articulation vigoureuse, soigner son chant et s'attacher à lui appliquer toutes les règles du style le plus élevé et le plus transcendant, et, de plus, faire appel à sons entiment dramatique, à ses qualités de tragédien.

Dans l'autre récitatif, le chanteur doit se montrer avant tout comédien, comique souvent. Ce genre de récitatif demande à être exécuté avec une prononciation et une articulation spontanées, à fleur de lèvres, presque parlées.

C'est pourquoi, dans son exécution, le chanteur peut, jusqu'à un certain point, laisser la voix et les règles du chant au second plan, pour concentrer tous ses efforts sur la diction et la comédie.

Comme il est impossible au compositeur de noter tout, exactement, dans un récitatif, c'est au chanteur à lui venir en aide.

C'est lui qui, se pénétrant de la situation, du caractère de son personnage, doit chercher à se rapprocher de la vérité dramatique qu'a rêvée l'auteur, et arriver à en offrir au public l'expression juste et saisissante.

Dans les oratorios des grands maîtres, des BACH, des HAENDEL, des HAYDN, des BERLIOZ, etc., dans leurs immortels chefs-d'œuvre (citons au hasard : *La Passion, Elie, l'Enfance du Christ*, etc.), les récitatifs demandent à être interprêtés d'une façon différente de celle adoptée pour les récitatifs des œuvres dramatiques.

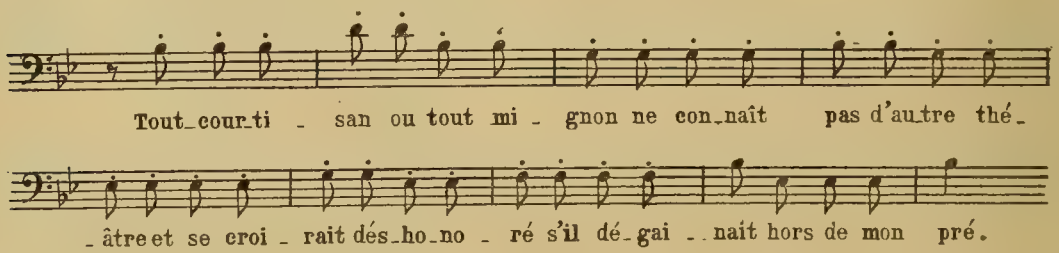
Il faut que le chanteur s'y montre d'une correction absolue, et qu'il ne se laisse pas aller aux élans de passion qui sont de mise dans les récitatifs d'opéra. Pureté de style et tranquillité de son, voilà les qualités primordiales que l'on doit apporter dans l'exécution de ces œuvres magistrales, sans négliger cependant la prononciation et l'articulation.

VIII. **Déclamation lyrique.** — La déclamation lyrique est l'art d'exprimer par le chant tous les sentiments. C'est la réunion de nombreuses qualités : l'émission, l'articulation, la prononciation, la liaison, les accents, le phrasé, le style, le slancio, etc., dont nous avons déjà parlé en détail.

La déclamation lyrique trouve principalement son emploi dans les récitatifs; c'est pourquoi nous avons placé ici l'article que nous lui consacrons. Nulle part plus que dans la déclamation lyrique, l'artiste ne peut montrer son sentiment dramatique.

IX. **Chant syllabique.** — Le chant syllabique est celui dans lequel il y a autant de notes que de syllabes. Il ne se rencontre, dans les œuvres existantes, que par passages assez courts; s'il durait trop longtemps, il deviendrait monotone.

Exemple tiré de *Pré aux Clercs* (D'HÉROLD) :



Cette phrase du *Pré aux Clercs* est un bon exemple de chant syllabique. Chaque syllabe, comme on peut le voir, a sa note correspondante dans la musique et n'en a qu'une.

Le chant syllabique était très employé dans les opéras bouffes italiens. Les opéras de PERGOLÈSE, de PAISIELLO, de ROSSINI, de DONIZETTI, etc., en contenaient de nombreux exemples. C'était d'un grand effet.

Il ne faut pas confondre chant syllabique avec notes piquées. Un passage en notes piquées se fait généralement sur la même syllabe.

X. **Assoluto.** — Ce mot, traduit littéralement, signifie *absolu;* dans le sens où il est pris en français, il ne signifie rien. Dire: ténor absolu, baryton absolu, ne qualifie aucunement un ténor ou un baryton.

Mais en Italie, le mot *assoluto* veut dire chef d'emploi. C'est par ces mots que l'on désigne dans les engagements ce qu'on appelle en français « en chef et sans partage ». La prima donna est *assoluta.*

XI. **Di ripiego.** — Les théâtres d'opéra en Italie sont régis par le directeur (*impresario*), sans doute, mais à ce directeur est adjointe une commission théâtrale toute-puissante et souvent, presque toujours même, bien autocratique. Ce tribunal, sans appel, est composé des bailleurs de fonds et d'une délégation des abonnés. Elle assiste aux répétitions et accepte ou refuse les artistes que le directeur a engagés, (l'usage des commissions théâtrales commence à se répandre en France).

Cette commission peut imposer aux directeurs l'obligation d'engager un autre quatuor d'artistes : ténor, baryton, basse, et prima donna, que celui qu'il a choisi. Quoi qu'il puisse lui en coûter, le malheureux impresario est bien obligé d'obéir aux ordres qui lui sont donnés.

Ces artistes désignés d'avance et imposés au directeur sont ce que l'on nomme *d'obbligo*, c'est-à-dire chefs d'emploi. Les autres artistes, ténors, barytons, etc., que le directeur a engagés de son propre mouvement, sont appelés *di ripiego.*

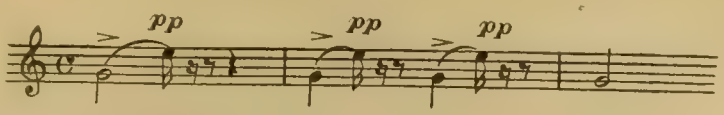
Ce sont, pour ainsi dire, des doublures, ou tout au moins, ce ne seront pas eux qui chanteront le ou les opéras imposés au directeur par la despotique commission.

QUELQUES EXPRESSIONS DE L'ÉTUDE DU CHANT

I. **A fior di labbra.** — Traduction littérale : à fleur de lèvres. Chanter à fleur de lèvres, c'est ne pas poser la voix fortement, de façon à conserver la voix légère sur le devant de la bouche.

Cette façon de chanter convient à certains passages aimables et gracieux, mais non pas aux passages dramatiques d'une œuvre musicale.

II. **Volata ou volatine.** — Poser la voix sur un son quelconque et lier sur un son supérieur que l'on fait entendre très léger et très bref sans la moindre durée. Cet effet peut se figurer ainsi :



C'est, en somme, une sorte d'envolée de la voix vers un son aigu, très superficiel et sans consistance ni durée aucune.

Volata ou volatine se dit aussi d'un fragment de gamme ou de trait ascendant exécuté très rapidement, très légèrement, et dont la dernière note doit être abandonnée en la touchant. Exemple :

Cet artifice, qui est surtout du domaine des chanteuses légères, comporte beaucoup de grâce et de charme, et produit toujours un très joli effet.

III. **Sons filés.** — On appelle son filé, la durée d'un son commencé pianissimo, augmenté graduellement jusqu'au maximum de puissance dont on est capable, et ramené insensiblement à sa douceur et sa ténuité premières.

Il est indispensable, pour réussir le son filé, de prendre d'abord une bonne respiration, ensuite de commencer sans secousse, sur la voyelle A, le A du mot âne. Eviter les irrégularités de force qui rompraient la gradation. Veiller surtout à ce que le son ne tremble pas, ne chevrote pas et ne soit pas émis par saccades. Enfin, que la voyelle ne tourne pas, c'est-à-dire reste exactement et constamment sur la couleur initiale, et ne passe pas, insensiblement, au fur et à mesure que le son augmente ou diminue, de A sur O, É, ou autre voyelle.

Finissez le son sans fermer la bouche, sans cela vous risquez d'obtenir : *ap*, *ip*, *op*, etc.

IV. **Liaisons.** — La liaison rattache entre eux un ou plusieurs sons placés sur des degrés différents.

Pour souder exactement deux sons, et juxtaposer deux syllabes, il faut du soin et même du travail. D'autre part, sous prétexte de liaison, on doit éviter absolument de faire des coulés, c'est-à-dire de permettre que le son supérieur se dégrade et laisse entendre comme une chromatique avant le son inférieur; c'est du plus mauvais style.

Pour l'éviter, il faut attaquer le deuxième son juste au moment exact et précis où l'on quitte le premier, en évitant à tout prix de faire entendre, si peu que ce soit, des sons intermédiaires.

DU CHANT SUIVANT LES CADRES

I. **Le chant à l'église.** — C'est le plain-chant qui est généralement usité à l'église, mais, même en dehors du plain-chant, le chant à l'église doit être d'un style grave, austère, très élevé, en harmonie enfin avec le caractère sacré du temple sous les voûtes duquel il va résonner.

Les sons très aigus n'y sont pas de mise, à cause de leur caractère théâtral. Il en va de même pour les fioritures et vocalises, à cause de leur caractère trop léger.

Toujours recueilli, quelquefois sombre s'il s'agit d'un *De profundis* ou d'un *Pie Jesu*, il doit conserver la ferveur de la prière dans l'*O Salutaris* et l'*Ave Maria*.

II. **Le chant au théâtre.** — Si le chant à l'église se produit dans un cadre vaste et sévère, au théâtre, il a lieu dans un cadre aussi vaste, mais où les effets de délicatesse et les styles brodés sont admis.

Cependant, au théâtre, il faut chanter grand, et ne pas s'abandonner aux mièvreries; de plus, la voix, pour porter jusqu'à l'auditoire, doit être très en dehors et très articulée. Elle a d'ailleurs l'obligation de *passer la rampe*, suivant le terme consacré.

En effet, le chanteur en scène a devant lui et au-dessus de lui une masse orchestrale, dont les sonorités puissantes développent un épais rideau acoustique que la voix doit traverser pour arriver à l'oreille du spectateur; mais il n'y a pas à s'y tromper : si la voix a un timbre suffisamment argentin ou métallique et si les voyelles sonnent nettement dans le résonateur, c'est-à-dire dans la région frontale, si, d'autre part, la respiration est bonne et soutient sans broncher les résonances frontales, la voix, dès ses débuts, porte très bien au théâtre.

III. **Le chant au concert.** — Si ces concerts ont lieu dans un théâtre avec chœur et orchestre, comme à Paris les concerts Colonne ou Lamoureux, les conditions sont les mêmes pour que la voix porte; il n'y a que les décors, les costumes et la mise en scène en moins.

Mais si ces concerts ont lieu dans une petite salle, comme à Paris les salles Erard et Pleyel, etc., où l'on est accompagné au piano, il faut choisir d'abord des œuvres vocales beaucoup moins développées, où il ne soit pas nécessaire de donner beaucoup de voix. Ce genre d'œuvres, étant destiné à être entendu de plus près, exige une exécution plus minutieuse, moins largement conçue, en somme plus intime.

IV. **Le chant au salon.** — Ici, le cadre peut être minuscule; il faut des qualités spéciales, plus de finesse, de minutie, de charme, de diction et d'esprit.

Les morceaux d'opéras y sont trop prétentieux, trop bruyants ou au moins trop sonores. L'auditoire entoure l'exécutant de très près; la simplicité, l'intérêt de la poésie suffisent. C'est de la musique intime. Un bon amateur fait souvent plus d'effet dans un salon qu'un artiste de théâtre, parce que sa voix moins forte ainsi que sa façon de chanter sont plus appropriées à ce milieu.

Garat, qui avait une voix relativement faible, était un remarquable, un incomparable chanteur de salon. Les chanteurs de théâtre, en général, n'aiment pas chanter dans les salons; ils y sont gênés. N'étant pas soutenus par l'orchestre et ne pouvant développer leur voix, ils sont comme paralysés et se sentent mal à l'aise.

A. de MARTINI.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

GYMNASTIQUE PRÉVOCALE

CULTURE PHYSIOLOGIQUE DE L'APPAREIL VOCAL[1]

Par Raoul DUHAMEL

MEMBRE DE L'UNION PROFESSIONNELLE DES MAITRES DU CHANT FRANÇAIS

INTRODUCTION

« J'ai fait avec un succès prodigieux une gymnastique raisonnée qui m'a donné la précieuse connaissance de l'emploi des moyens musculaires. »

(STÉPHEN DE LA MADELAINE,
Théories complètes de l'Art du Chant.)

I. Une technique, instrumentale ou vocale, est essentiellement une sélection de mouvements corporels systématisés et orientés vers un but artistique. — Le mécanisme du piano, par exemple, est une sélection de mouvements des doigts, des mains, des avant-bras, des bras, des jambes et des pieds.

Le mécanisme du chant est une sélection de mouvements du thorax, du larynx, du pharynx, du voile du palais, de la langue, de la mâchoire inférieure, des joues, des lèvres, en un mot de toutes les parties composantes de l'instrument vocal.

Une technique instrumentale ou vocale est donc un ensemble de mouvements physiologiques sélectionnés, ordonnés, systématisés, orientés vers un but artistique.

Ces mouvements doivent être, au début, pleinement conscients. Plus on les fait attentivement, plus ils deviennent faciles. Peu à peu on parvient à les exécuter correctement presque sans y penser : ils sont devenus des *réflexes*.

II. Après le choix des mouvements utiles, la technique requiert leur indépendance. — La création d'une technique repose sur des *dissociations* de mouvements naturels habituellement réunis et sur des *associations* nouvelles de mouvements habituellement séparés.

On sait que, dans la technique du piano, on exerce séparément l'annulaire, à cause de sa solidarité naturelle avec les deux doigts voisins, le majeur et l'auriculaire. Cette solidarité tient à la présence d'une aponévrose qui relie les tendons de ces trois doigts. *Isoler* ainsi les mouvements de l'annulaire, *c'est faire une dissociation*.

Un pianiste habile exécute d'ensemble des mouvements très compliqués : il peut en même temps réaliser d'une main un rythme binaire et de l'autre un rythme ternaire; il peut jouer fort d'une main, faiblement de l'autre; se servir des pédales avec une parfaite indépendance des mouvements des jambes et des pieds. Cette perfection de mécanisme tient à la création d'associations entre des mouvements naturels préalablement dissociés.

Il en est exactement de même dans le chant, car sa technique repose sur l'indépendance des muscles vocaux.

L'accommodation vocale n'est que la réalisation entre des actions musculaires antagonistes d'un équilibre qui ne peut être parfait que si l'on écarte toutes interventions d'activités musculaires inopportunes.

« Le mauvais parleur, le mauvais chanteur et, en général, tous ceux que l'apprentissage de la voix entraîne à se sentir chanter et parler, à se regarder faire, à regarder leur arme, à chercher à voir la crosse, la gâchette, le canon, ceux-là ne visent plus, ne regardent plus le but de leur voix...

« Ils cherchent à *sentir* leurs foyers de sonorité; mais ce n'est pas par l'oreille qu'ils cherchent, c'est par le tact, par la sensibilité interne. C'est la tension, la raideur, la trépidation des cavités vocales et même des parties voisines qui vont les guider dans cette déviation physiologique[2] ».

Seule l'*indépendance musculaire* assure la perfection du mécanisme vocal.

III. L'instrument vocal est un instrument vivant et animé, donc éminemment perfectible. — A la différence des instruments de musique, l'instrument vocal offre cette particularité qu'il fait partie intégrante de notre organisme, et que, par suite, il est soumis aux lois qui régissent les phénomènes de la vie dans le corps humain, aux lois physiologiques.

Le premier devoir de l'éducation vocale est donc de respecter ces lois : on ne commande à la nature qu'en lui obéissant.

En tant qu'instrument vivant et animé, l'instrument vocal est capable de varier non seulement ses dispositions, mais même sa *qualité intrinsèque* et de l'améliorer notablement par l'exercice. En effet, tout organe vivant est éminemment *perfectible*.

Au contraire, la qualité intrinsèque d'un violon ou d'un piano est immuable : l'instrument vaut ce qu'il vaut même sous les doigts d'un grand artiste.

En outre, la qualité intrinsèque de l'instrument vocal est modifiable, au moins jusqu'à un certain point, *instantanément* au gré d'un chanteur habile.

N'est-elle pas, en effet, conditionnée non seulement par l'état physiologique de l'organe vocal, mais encore par l'accommodation instantanée de toutes les parties de cet organe, — accommodation soumise à tout moment à la volonté de l'artiste?

1. *Nota.* Un certain nombre des vignettes illustrant cette étude sont tirées des ouvrages suivants :

Docteur MARAGE, *Petit Manuel de physiologie de la voix*. Ed. Gauthier-Villars.

Docteur SCHRÉBER, *Gymnastique de chambre médicale et hygiénique*. Ed. Masson.

Docteur BARATOUX, *De la Voix*. Ed. Gutheil.

Docteur GARNAULT, *Physiologie, hygiène et thérapeutique de la voix parlée et chantée*. Ed. Maloine.

Docteur RUFFIER, *Soyons forts*. Librairie 30, rue de la Victoire, Paris.

G. DE PARREL, *Précis d'anacousie vocale et de biologie*. Ed. Maloine.

2. Docteur Pierre BONNIER, *La Voix professionnelle*, p. 83. Ed. Larousse.

On peut dire que le chanteur crée lui-même instantanément la sonorité de l'instrument vocal, lorsque cet instrument possède déjà la tonicité, la souplesse et l'obéissance indispensables pour la réalisation d'un chant artistique.

Si donc la technique instrumentale requiert l'éducation des mouvements utiles, à fortiori, cette éducation est-elle impérieusement exigée par la technique vocale.

IV. La technique instrumentale évolue vers une éducation rationnelle des mouvements musculaires. — Depuis quelques années, l'enseignement instrumental a commencé à réagir contre le danger des longs exercices qui fatiguent l'oreille, les muscles et le cerveau de l'élève et lui prennent un temps qu'il aurait avantage à consacrer à son instruction générale et à sa culture musicale.

De là l'idée heureuse et féconde de séparer complètement le travail technique du travail artistique. M. Demény a pu dire fort justement : *L'éducation du musicien n'est qu'un cas particulier de l'éducation physique.*

On est donc autorisé, en ce qui concerne la technique instrumentale, à rechercher les exercices musculaires utiles, c'est-à-dire une gymnastique préparatoire des doigts, des mains, des bras et même des jambes, à graduer ces exercices et à les faire exécuter *en dehors* de l'enseignement purement technique de l'instrument, même de préférence *avant* de commencer cet enseignement, afin d'assurer l'indépendance musculaire d'où dépendent la souplesse, la force et la précision des mouvements strictement utiles. « L'homme qui exerce ses muscles est pareil à un général qui fait manœuvrer ses troupes pour les avoir dans la main le jour de la bataille, » dit le docteur Lagrange.

Depuis quelques années l'enseignement instrumental a bénéficié d'excellents ouvrages traitant de cette indépendance musculaire. C'est d'abord, en ce qui concerne le violon, l'ouvrage de M. Demény, *Physiologie des Professions;* le *violoniste,* puis le *Petit Manuel de gymnastique digitale* d'Adolphe Roch.

En ce qui concerne le piano, s'il n'existe pas d'ouvrages traitant séparément de l'éducation physiologique du pianiste, c'est pourtant bien cette idée qui a inspiré l'ouvrage de Mme Marie Jaell intitulé *La Musique et la psycho-physiologie*[1], et celui de M. L.-E. Gratia intitulé *l'Étude du piano*[2], préfacé par M. Widor, avec cette approbation pour l'auteur : « Chez lui tout est connaissance et réflexion : il s'inquiète d'abord des lois naturelles, physiologiques et psychologiques directrices des méthodes du travail mécanique, pour ne s'occuper que plus tard de ce travail même, excluant tout empirisme.

« Et alors il règle les durées de l'étude journalière, surveille l'indépendance des muscles et le développement de la mémoire... »

Voilà donc instaurée une nouvelle technique instrumentale basée sur l'*analyse et la dissociation des mouvements musculaires.*

V. Plus encore que la technique instrumentale, la technique vocale requiert une éducation des mouvements normaux de l'appareil vocal. — L'enseignement du chant s'est depuis quelques années enrichi de notions physiologiques, mais cela n'a pas été sans quelques résistances.

On connaît la boutade du grand chanteur Duprez : « De même qu'un poète n'a pas besoin de connaître a physiologie du cerveau pour faire des vers, de même il est inutile de savoir l'anatomie des organes vocaux pour chanter. » On aurait sans doute beaucoup étonné ce grand artiste, si on lui avait dit que bien peu de gens savent respirer, quoique tout le monde respire. C'est encore là une des constatations de la science dont les chanteurs ont pu tirer profit.

Depuis longtemps, d'ailleurs, des professeurs avertis, comme Battaille, qui était à la fois chanteur et médecin, ont reconnu l'utilité de la physiologie pour l'enseignement vocal. « Il n'est pas démontré, disait Battaille, que l'ancienne école italienne, dans un pays et à une époque où la physiologie était fort en honneur, n'ait puisé à cette science quelques-uns des éléments de sa précieuse didactique, d'autant plus que les traditions de cette école illustre sont trop savantes pour être filles uniquement de l'expérience. D'un autre côté, l'étude de la physiologie à notre époque aurait pu conserver bien des voix célèbres brisées avant le temps; et enfin, on n'est jamais fondé à préférer, en matière d'enseignement, le hasard à la précision, l'instinct à l'exactitude, la routine à la science. »

« Il faudrait, dit Stéphen de la Madelaine, que les professeurs de chant prennent la peine de se livrer à l'étude de l'anatomie des organes concourant au phénomène de la voix; sans compter les avantages qu'ils obtiendraient de ce travail, dont le résultat est de jeter de précieuses lumières sur les élucubrations mystérieuses de la nature, découvriraient ainsi l'existence et les motifs de certaines *connexions organiques* utiles à connaître pour en éviter les inconvénients ou pour *diriger leurs effets dans un but profitable à l'art.* »

Concluons que le *chant, spécialisation de la fonction vocale,* exige, avant tout, la connaissance et l'éducation des mouvements requis par cette fonction à l'état normal; la spécialisation des mouvements ne venant qu'ensuite.

VI. Cette éducation des mouvements est-elle assurée par l'enseignement vocal actuel?

Certes, les méthodes traitent de l'émission, de l'articulation, etc., en un mot de tout ce qui concerne la production du son. Certaines réservent un chapitre à la respiration.

Mais où trouve-t-on les moyens de préparer physiologiquement l'instrument vocal, de lui donner l'aptitude physique à l'étude du chant?

L'enseignement actuel se désintéresse de cette question, parce qu'il estime que les études vocales doivent être réservées uniquement aux belles voix naturelles.

Il est admis, en général, que les exercices de chant suffisent amplement au perfectionnement matériel de l'organe.

Mais si l'on veut bien considérer que le chant, en tant que spécialisation de la fonction vocale, exige la connaissance et la pratique du fonctionnement normal des organes utilisés, qu'enfin la fonction vocale est, comme toutes les grandes fonctions organiques, sous la dépendance du cerveau, des nerfs et des muscles, c'est-à-dire de la *fonction neuro-musculaire,* on ne saurait lus contester l'utilité des exercices physiques spéciaux susceptibles d'assurer l'indépen-

1. Marie Jaell, *La Musique et la psycho-physiologie.* Ed. Alcan.
2. L. E. Gratia, *L'Étude du piano.* Ed. Delagrave.

dance musculaire de l'organe vocal et, accessoirement, de l'organisme tout entier.

VII. La fonction neuro-musculaire.

« L'élément anatomique primordial ou *cellule nerveuse* est uni à la *fibre musculaire* par un filet de jonction qui est le *nerf moteur*. Mais cette distinction anatomique en trois organes distincts n'a aucune raison d'être en physiologie.

« En réalité, il existe *un tout fonctionnel qui est l'appareil neuro-musculaire*, constitué par une cellule nerveuse, son filament moteur et sa terminaison ou expansion musculaire...

« La fibre musculaire est au neurone ce que le membre est au cerveau : une union fonctionnelle complète existe entre eux. Sans fibre nerveuse, le muscle s'atrophie; sans contact musculaire, le neurone moteur se dénourrit, rapetisse, perd sa vitalité aussi [1]. »

L'exercice volontaire des muscles retentit sur l'organisme tout entier. Toutes les fonctions sont « mises en branle par l'exercice de la fonction neuro-musculaire ».

En ce qui concerne la fonction vocale, il n'est donc pas douteux qu'un exercice modéré de tout le corps ait sur elle un effet salutaire.

Mais ce n'est là qu'un des petits côtés de la question qui nous occupe.

En effet, c'est l'exercice des muscles intéressés directement à la fonction vocale qui présente un intérêt de premier ordre, ainsi qu'on pourra le constater par la description sommaire de l'appareil vocal.

VIII. L'appareil vocal se compose de quatre générateurs solidaires : le larynx, le pharynx, la cavité buccale et la cavité nasale.

Longtemps on a cru que le larynx était l'unique générateur de la voix et que les cavités situées au-dessus de lui, dites supra-laryngiennes (pharynx, cavité buccale, fosses nasales), jouaient simplement le rôle de résonateurs.

On sait aujourd'hui que la voix est la résultante de l'action solidaire des quatre cavités qui forment le conduit aérien.

L'élément moteur du son est le courant d'air qui produit successivement, dans chacune de ces cavités vivantes et animées, des tourbillons appelés *cyclones de Lootens*.

Ces tourbillons se forment au passage de l'air dans des étranglements ou *sphincters* placés entre les cavités, à distance l'un de l'autre, sur le trajet du courant aérien.

Ces sphincters sont au nombre de six. Savoir :

1° le sphincter *glottique*, formé par les cordes vocales;

2° le sphincter *aryténo-épiglottique*, situé entre le larynx et le pharynx;

3° le sphincter *vélo-palatin*, formé par le rapprochement variable du voile du palais et de la base de la langue. Il sépare le pharynx de la cavité buccale et de la cavité nasale;

4° le sphincter *linguo-palatal*, qui se forme en des points variables entre le dos de la langue et le palais;

5° le sphincter *labial*, formé par les lèvres et dont la forme et le degré d'ouverture varient à l'infini;

6° le sphincter *nasal*, localisé au niveau de l'orifice supérieur des narines et « produit par la dépression du bord externe de cet orifice qui se porte alors vers le bord interne, c'est-à-dire vers la cloison des fosses nasales à laquelle il s'applique plus ou moins et d'avant en arrière. » (Docteurs Jules et Henri Glover [2].)

Les cyclones se formant dans la suite des cavités engendrent ainsi dans chacune d'elles un son qui se superpose au son de la cavité précédente.

La voix n'est donc, en définitive, qu'un total de sons qui se superposent, depuis le larynx jusqu'à l'orifice labial.

Le larynx n'a pas le rôle essentiel qu'on lui a longtemps attribué. Ce qui le prouve, c'est qu'il peut n'être pas indemne, sans que pour cela le son soit altéré.

« On voit, dit le docteur Perretière, des artistes lyriques continuer à tenir leur rôle d'une manière remarquable avec des cordes rouges très hyperhémiées. De même, Krause cite l'exemple d'un de ses malades, jeune ténor à Kœnigsberg, dont la voix était fort belle malgré les altérations considérables de ses cordes que remplaçaient deux bourrelets congestionnés et informes. Inversement, il est des sujets qui, avec un larynx objectivement presque normal, présentent des altérations de la voix [3]. »

Cela prouve que « les deux termes *larynx* et *voix* ne sont pas adéquats. Si le larynx, en effet, est l'élément phonateur par excellence, il n'est pas seul à participer à cette importante fonction. La voix demande, outre le concours des cordes vocales, celui de la soufflerie pulmonaire et des cavités de résonance [4] ».

Les altérations de la voix proviennent tantôt d'une insuffisance respiratoire (l'air expiré devant avoir toujours une certaine pression pour soutenir le son), tantôt de troubles graves de la musculature du larynx, tantôt du mauvais fonctionnement ou de maladies des cavités sus-glottiques (pharynx, fosses nasales, cavité buccale).

D'une façon générale, les altérations de la voix dépendent beaucoup moins de l'état des muqueuses que de l'état des muscles de l'appareil vocal.

Ainsi, l'*intégrité de toute la musculature de l'appareil vocal* est la première condition requise pour apprendre à chanter.

Il est donc prudent de demander l'avis d'un médecin avant d'aborder les études vocales.

IX. L'exercice du chant requiert, de toute nécessité, un organisme en bon état au point de vue fonctionnel. — « Ce n'est que dans un organisme sain et en pleine possession de ses forces physiques et intellectuelles que se trouvent réalisées les conditions nécessaires à l'exercice du chant. Toute altération de l'une des grandes fonctions de l'économie, toute affection générale intéresse les organes vocaux et retentit sur la phonation. » (Docteur Perretière [5].)

« D'une façon générale, dit le docteur Pierre Bon-

1. Docteur Francis Heckel. *Culture physique et cure d'exercices*. Ed. Masson, p. 92 et 93.

2. Ce sont les docteurs Jules et Henri Glover, les savants laryngologistes du Conservatoire, qui ont, les premiers, étudié et décrit cette « fermeture à localisation déterminée » produite dans l'acte vocal par les parties essentiellement mobiles des narines, et établi l'analogie de cette fermeture avec celle que l'on observe pour les parties mobiles des cavités bucco-pharyngées et laryngées glotto-ventriculaires.

« Cette physiologie de la voix nasale, l'articulation nasale, est inconnue. On ne la trouvera raisonnée et décrite dans aucun livre. » (Docteurs Jules et Henri Glover, *Physiologie de la Voix. Ses applications. Encyclopédie de la musique*. Ed. Delagrave.)

3. Docteur Antoine Perretière, *Traité des maladies de la voix chantée*, p. 120. Ed. Poinat.

4. *Ibidem*, p. 120.

5. *Ibidem*, p. 8.

NIER, la santé de l'individu se manifeste dans sa voix; la tonicité musculaire générale, l'appropriation motrice, la délicatesse dans la motricité, la puissance respiratoire et vocale sont en rapports fréquents. La bonne santé se traduit dans les attitudes, dans les gestes et cela est vrai du geste vocal[1]. »

Cette relation entre la voix et l'état de l'organisme est mise en évidence par les rapports depuis longtemps reconnus qui existent entre la voix et les diverses constitutions.

« Avec une constitution sanguine, disent les docteurs Jules et Henri GLOVER, la voix est forte, chaude. A une constitution nerveuse correspond une voix vive, mais capricieuse, que trouble la moindre émotion. La voix des lymphatiques est peu résistante à la fatigue, souvent entravée par des inflammations des muqueuses des voies respiratoires supérieures. Il faut la santé générale bonne pour qu'il existe une santé vocale bonne et suffisante[2]. »

« Les maladies générales, dit le docteur PERRETIÈRE, peuvent provoquer chez les chanteurs des troubles qui seront plus rapidement sensibles chez eux que chez des sujets d'autres professions. En effet, l'influence de l'état général sur la phonation est considérable...

« D'une manière générale, toutes les maladies qui, même sans atteindre directement le larynx, débilitent l'organisme et laissent après elles un dépérissement général affectent les organes vocaux dans leur fonctionnement[3]. »

« Assurément, dit le docteur Paul GARNAULT, on doit entourer le larynx de précautions hygiéniques complexes et délicates, mais ce serait une grave erreur de négliger l'hygiène générale, par exemple en s'abstenant d'exercices au grand air dès que le temps n'est pas parfait. Un chanteur qui se laisse anémier, par suite de cette erreur de diététique, ou qui, présentant des dispositions à cet état, négligera de les combattre, verra bientôt sa vigueur disparaître et s'essoufflera très rapidement... Le chanteur est évidemment exposé à toutes les maladies qui atteignent l'espèce humaine, et nous ne saurions songer à les décrire ici; un grand nombre n'atteignent pas directement le larynx, mais toutes celles qui débilitent l'organisme et qui laissent après elles l'anémie ou la faiblesse nerveuse... affectent toujours les organes de la phonation dans leur fonctionnement[4]. »

Il faut conclure que l'intégrité de tout l'organisme est absolument indispensable pour aborder avec fruit l'étude du chant.

Mais cette double intégrité (intégrité de l'appareil vocal et intégrité de l'organisme) n'est pour ainsi dire qu'une qualité négative : elle ne suffit pas, en effet, pour conférer à l'appareil vocal l'aptitude au travail du chant. Elle n'est qu'une simple indication que l'éducation physique de cet appareil peut être entreprise sans inconvénient.

X. Importance de la fonction neuro-musculaire dans le chant. — Au point de vue physiologique, le chant n'est que la mise en jeu des muscles qui commandent les différentes parties de l'appareil vocal et assurent leurs variations de capacité, de forme et de tension.

On sait que l'instrument vocal se compose de parois souples et de parois rigides. Ces dernières ne peuvent modifier ni leur forme ni leur tension : telles sont les fosses nasales, le haut du pharynx, la voûte du palais, la trachée et les grosses bronches; leurs parois osseuses ou compactes ne peuvent intervenir activement dans la résonance de l'air.

Au contraire, les parois souples formées d'une « membrane muqueuse sous-tendue par de riches muscles, fins et puissants », sont extrêmement plastiques et peuvent changer leur forme et leur tension, passer, comme le dit le Docteur BONNIER, par tous les degrés de consistance, depuis celle du caoutchouc jusqu'à celle des meilleurs bois des luthiers et jusqu'à celle du cristal le plus fin ».

Or, comment s'obtiennent ces modifications, si ce n'est par les variations de tension de tous les muscles composant ou actionnant directement ou indirectement l'appareil vocal ?

La respiration se réduit à l'action des muscles fixateurs du thorax, des muscles thoraciques et abdominaux, inspirateurs et expirateurs; l'émission, à l'action des muscles respirateurs et des muscles ou parois des cavités génératrices du son (larynx, pharynx, bouche et langue, voile du palais et fosses nasales, sphincter labial [lèvres]).

Mais la respiration n'intéresse pas seulement les muscles respirateurs; elle mobilise toute la musculature depuis la région du cou jusqu'à la partie inférieure de l'abdomen; de plus, à l'exercice des muscles thoraciques se trouvent intéressés les épaules et les bras; à l'exercice des muscles abdominaux, les jambes et même les pieds.

Sans doute, le jeu du larynx avec ses nombreux petits muscles si compliqués est invisible; mais il n'en est pas de même des mouvements du pharynx, du voile du palais, de la langue et des lèvres.

Or la solidarité étroite de tous ces organes avec le larynx est suffisamment démontrée pour qu'on ne doute pas qu'en les tonifiant, en les assouplissant par l'exercice, on ne développe en même temps la tonicité et la souplesse des muscles laryngiens et des cordes vocales elles-mêmes.

D'ailleurs, le larynx n'est plus, au regard de la science, l'unique générateur de la voix, comme on l'a cru longtemps.

Et puisque la voix est produite par l'ensemble de l'appareil vocal, il faut reconnaître que toutes les parties composantes de cet appareil bénéficient de l'état général de la musculature.

XI. Gymnastique prévocale et technique du chant. — Certes, on a raison de rechercher les bonnes attitudes vocales. Sans elles, une technique du chant serait inexistante. Mais les meilleures attitudes vocales sont impuissantes à créer une belle voix si l'organe vocal n'est pas en bon état physiologique.

Lorsque nous parlons d'éduquer la musculature vocale, il ne s'agit pas de bouleverser les données de la technique. Tout au contraire, le but qu'on se propose est de mettre l'élève en état d'en observer plus facilement les règles, en le mettant en possession d'un organe tonifié, assoupli et obéissant.

Si l'on ne se préoccupe pas d'améliorer la qualité de l'instrument vocal, l'éducation du chanteur restera incomplète.

1. Docteur Pierre BONNIER, *La Voix. Sa culture physiologique*, p. 219. Ed. Alcan.

2. Docteurs Jules et Henri GLOVER, *Physiologie de la Voix. Ses applications*. Encyclopédie de la musique.

3. Docteur Antoine PERRETIÈRE, *Traité des maladies de la Voix chantée*, p. 27 et 28.

4. Docteur Paul GARNAULT, *Cours théorique et pratique de Physiologie, d'Hygiène et de Thérapeutique de la Voix parlée et chantée*. Ed. Maloine, p. 424.

La préparation du chanteur se fera donc en deux étapes :

1° La *gymnastique prévocale* ou éducation physique de l'appareil vocal, assurant la tonicité, la souplesse et l'obéissance des muscles intéressés à la fonction vocale ;

2° La *technique vocale,* enseignant les attitudes vocales qui assurent les trois qualités du son : timbre, hauteur et intensité.

XII. Avantages de la gymnastique prévocale.— La plupart des professeurs prétendront que le chant est en lui-même la meilleure gymnastique de l'organe vocal; certains même diront qu'il ne saurait y en avoir d'autre.

Il n'est pas douteux que les exercices de chant, intelligemment choisis et gradués, développent la respiration et en général tout l'appareil vocal.

Mais on ne saurait nier que ces résultats ne s'obtiennent qu'à la longue et que l'élève reste longtemps esclave de préoccupations multiples qui paralysent ses moyens.

Au contraire, s'il a pratiqué la gymnastique prévocale, il se sentira maître des mouvements de son organe et n'aura plus à penser qu'à son chant : les bonnes attitudes lui deviendront plus faciles, parce que les muscles vocaux seront assouplis et obéissants.

XIII. La gymnastique prévocale ne doit pas être réduite à la gymnastique respiratoire. — Malgré l'importance de la respiration dans le chant, qui a été appelé fort justement une « expiration vocalisée », il serait exagéré de réduire la gymnastique prévocale à la seule gymnastique respiratoire. Tout autant que l'exercice des muscles respirateurs, celui des muscles du larynx, du pharynx, du voile du palais, de la langue, des mâchoires et des lèvres est indispensable au chanteur; car la voix n'est que la résultante des « variations de capacité, des formes et des tensions pariétales des cavités pneumatiques depuis la cavité thoracique jusqu'aux fosses nasales et jusqu'aux lèvres ». (Docteur Pierre Bonnier[1].)

De plus, il faut tenir compte que toute spécialisation de mouvement déforme l'organisme et doit être complétée par des mouvements correctifs destinés à maintenir l'équilibre harmonieux des différentes parties du corps.

A côté des mouvements spécialisés, il conviendra d'exécuter des mouvements correctifs ou des mouvements de gymnastique générale ayant pour but un développement musculaire normal.

Il nous a paru inutile de séparer les uns et les autres de ces mouvements de façon trop rigoureuse. Les élèves, avant de se spécialiser dans l'étude du chant qui nécessite un entraînement prononcé de toute la musculature vocale, sont avant tout des hommes; et le meilleur moyen d'éviter pour plus tard le surmenage du chant est de développer leur corps dans sa forme normale, afin de pouvoir impunément lui imposer ensuite des actes musculaires difficiles.

Ce qui importe le plus dans la gymnastique prévocale, c'est de « nous rendre compte de nos mouvements et de réduire volontairement les contractions inutiles, en faisant un choix entre celles qui nous servent réellement et celles qui nous nuisent. L'affinement de nos mouvements est le résultat d'une économie et d'une meilleure répartition de notre force. Cela demande de la part du cerveau des ordres plus précis envoyés à nos muscles, c'est une adaptation plus parfaite de nos mouvements au but que nous poursuivons[2] ».

XIV. Utilité de l'éducation physique de l'appareil vocal reconnue par la plupart des médecins et par quelques grands artistes. — L'éducation des muscles intéressés à la fonction vocale n'a jamais, à notre connaissance, été envisagée d'une façon complète, bien que le principe en ait été reconnu par les médecins aussi bien dans l'intérêt de la voix qu'en vue de la santé générale du chanteur.

Voici quelques citations qui ne laissent aucun doute sur l'utilité de la gymnastique prévocale.

Docteur Mandl : « Tout le monde sait que *l'exercice modéré des muscles du tronc et des membres est utile et même nécessaire à la santé générale,* en favorisant la digestion et la nutrition. Les organes de la respiration en profitent, soit à cause de la vigueur générale du corps, soit par l'accroissement des fonctions respiratoires, déterminé par l'accélération du mouvement circulatoire et par la production plus grande de carbone dans les tissus. »

Grâce aux exercices des muscles respirateurs, « l'élève, auquel cette éducation a donné la faculté de faire agir à sa volonté tous les leviers actifs de l'organe vocal, fera son éducation de la voix non seulement plus sainement, mais aussi plus rapidement. Si, en se plaçant devant l'élève, le professeur lui dit : faites comme moi, respirez comme moi, etc., il lui pose des problèmes inintelligibles, si l'élève ne possède pas *l'intelligence du mécanisme et les moyens de le diriger selon sa volonté.*

« Et si quelqu'un objectait que tous ces détails sont superflus, que leur importance a été exagérée et que l'on a su apprendre à chanter sans faire préalablement cette éducation acrobate du larynx, il sera permis de faire remarquer que bien plus souvent encore, en persistant dans la voie routinière, on a réussi à fatiguer et à casser la voix par une première éducation négligée[3]. »

Docteur Bonnier : « *Le chant, la parole étant un exercice musculaire, un exercice d'attitudes et d'efforts de l'appareil vocal et respiratoire,* tout exercice régulier et méthodique qui augmentera d'ensemble *toute notre muscularité* servira le développement de nos moyens vocaux. Mais la plupart des sports sont des sports de violence et de tension dans lesquels l'effort thoracique forme la base des efforts des membres, et la pression de l'air maintenue dans le thorax exige des parois glottiques une action de sphincter contraire à l'effort vocal; des troubles de circulation, de la stase veineuse au voisinage du larynx en sont aussi la conséquence. C'est pourquoi les Hercules, les lutteurs ont souvent la voix affaiblie, distendue ou mal conduite.

« C'est donc *l'exercice modéré et régulier de tous nos muscles* qui va indirectement servir notre voix, mais c'est surtout l'exercice de l'appareil vocal qui a besoin d'être harmonieux et coordonné[4]. »

Docteur Garnault : « On peut diviser les exercices que devra exécuter le chanteur et l'orateur en spéciaux et généraux...

1. Docteur Pierre Bonnier, *La Voix, sa culture physiologique,* p. 132. Ed. Alcan.

2. Demeny, *Physiologie des professions. Le Violoniste,* p. 24. Ed. Maloine.

3. Docteur Mandl, *Hygiène de la voix.* Ed. Baillière, p. 110, p. 23 et 24.

4. Docteur Pierre Bonnier, *La Voix professionnelle.* Ed. Larousse, p. 118.

« Exercices spéciaux... Il y a d'abord les exercices des organes de la vibration et de la résonance, les exercices des organes de la respiration, exécutés à l'aide du spiromètre, du pneumographe ou sans instruments. On peut aussi *renforcer l'action des muscles* qui servent accessoirement dans les grands mouvements respiratoires, les muscles des épaules principalement, par les exercices de trapèze et de barre fixe, d'escrime et surtout d'haltères, qu'il est très facile de faire chez soi... *Tous ces exercices, en dehors de leur action fortifiante locale, auront une très grande et très heureuse influence sur la santé générale*[1]. »

Docteur Joal : « *Toutes les pratiques élémentaires de la gymnastique ordinaire* (mouvements des bras en avant et en arrière, haltères, courroies élastiques, barres parallèles, etc.) sont *utiles au chanteur*, en faisant fonctionner les muscles qui s'insèrent au tronc et au membre supérieur...

« De tous ces faits il est rationnel de conclure qu'*il est indispensable pour le chanteur de soumettre les muscles de la respiration à des exercices méthodiques afin d'accroître sa capacité thoracique, de prolonger la durée du mouvement expiratoire et de régler à sa volonté la sortie de l'air*[2].

Docteur Mermod. « Connaître l'anatomie et la physiologie de l'organe vocal est toujours un avantage, sinon une nécessité absolue; *apprendre ce qu'on doit attendre de telle fonction vocale ou respiratoire, rectifier les attitudes*, prendre de bonnes habitudes en évitant les écueils; tout cela une fois acquis, ne plus penser à son appareil vocal, mais seulement à son chant[3]. »

Docteur Perretière : « L'exercice du chant exige des organes vocaux absolument indemnes, ce que ne nécessite pas la parole.

« En dehors des maladies qui atteignent les organes de la phonation, certaines maladies viscérales et nombre d'affections générales peuvent entraîner des troubles de la voix sans que le système vocal soit atteint lui-même, ou tout au moins ne le soit que d'une façon secondaire.

« C'est une acquisition récente, d'une grande importance thérapeutique, que la connaissance de ces troubles vocaux qui ne sont que le retentissement éloigné de certaines perturbations viscérales.

« *Les exercices du corps ont une grande influence sur la fonction vocale.* — Les exercices respiratoires ont pour but l'éducation des mouvements de la respiration. L'ensemble de ces exercices constitue la gymnastique respiratoire dont l'importance est capitale dans l'art du chant[4]. »

Le docteur Dettling déclare que la gymnastique respiratoire réalise une *action mécanique sur le squelette, sur l'ampliation et la course thoraciques*, qu'elle développe le poumon parallèlement au thorax, augmente sa capacité et son élasticité. Il note la rareté de la tuberculose chez les sourds-muets depuis l'avènement de la méthode phonétique. Ces bienfaits s'étendent à la circulation grande et petite, au diaphragme et, par suite, aux fonctions abdominales. L'action physiologique ne serait pas plus négligeable que l'action mécanique et, d'après lui, les grandes inspirations favorisent l'hématose (transformation du sang veineux en sang artériel) en raison d'une différence de pression[5].

Toutes ces opinions sont corroborées et précisées par les récents travaux des docteurs Glover où se trouve établie de façon péremptoire la relation étroite qui existe entre la voix et l'état de tonicité de la musculature vocale.

« Le timbre vocal, au point de vue physiologique, est une forme vibratoire, ou mieux le résultat sonore des vibrations qui se produisent dans une cavité résonnante d'une forme particulière.

« La forme caractéristique de la cavité résonante est obtenue grâce à une *adaptation fonctionnelle de la contraction musculaire des parois des organes de la formation verbale*, quelle que soit leur conformation anatomique...

« Toutes ces formes des cavités résonantes entraînent, forcent à créer une capacité d'une dimension précise, avec des ouvertures de grandeurs particulières, une consistance fixe de la paroi, enfin un tonus musculaire spécial.

« Ces diverses conditions dérivent, par la formation des orifices générateurs de la sonorité verbale, du degré de tonicité musculaire de ces orifices, lesquels règlent la pression et la vitesse de la respiration vocale dans les différents accents.

« La localisation et la fermeture de ces orifices générateurs de la sonorité verbale restent le résultat de la contraction du tonus musculaire des groupements de muscles qui mobilisent les organes de la voix au niveau de la bouche pour l'articulation buccale, la résonance et le timbre buccal, au niveau du nez pour l'articulation nasale, la résonance et le timbre nasal[6]. »

Ainsi se trouve reconnue dans le monde médical la nécessité de développer chez les chanteurs la souplesse et l'obéissance de la musculature vocale, sans laquelle la réalisation des bonnes attitudes restera presque impossible faute des conditions premières indispensables, savoir « *une souplesse d'action, une rapidité et une dextérité de commande et d'obéissance réflexe immédiate, instantanée*[7] ».

L'enseignement du chant ne paraît pas avoir jusqu'ici envisagé la question pourtant si importante de la mise en état de l'appareil vocal préalablement à l'étude du chant.

Pourtant, de grands artistes ont, de tout temps, reconnu les bienfaits d'une gymnastique générale; certains même exécutaient volontiers des mouvements spéciaux qui leur paraissaient favoriser leur santé vocale.

Contentons-nous de citer l'opinion de Stéphen de la Madelaine, qui fait encore autorité en matière d'enseignement du chant, et de Victor Maurel, qui fut, comme l'on sait, un de nos plus grands tragédiens lyriques.

Stéphen de la Madelaine déclare : « J'ai fait avec un succès prodigieux, sous l'habile direction de M. Amoros, une *gymnastique raisonnée* qui m'a donné la précieuse connaissance de l'emploi des *moyens musculaires*, et pendant dix ans j'ai pratiqué journellement l'escrime avec l'illustre Lafougère. J'ai dû

1. Docteur Garnault. *Cours théorique et pratique de Physiologie, Hygiène et Thérapeutique de la Voix parlée et chantée*, p. 285. Ed. Maloine.

2. Docteur Joal. *De la respiration dans le chant*. Ed. Rueff, p. 165.

3. Docteur Mermod. *La voix et son hygiène* — Ed. Payot. Lausanne.

4. Docteur Antoine Perretière. *Traité des maladies de la Voix chantée*. — Ed. Poinat, *passim*.

5. Voir *Bulletin de la Société de Médecine militaire du 4 juillet 1912*.

6. Docteurs Jules et Henri Glover. *Physiologie de la Voix. Encyclopédie de la Musique*.

7. *Ibidem*.

à ces habitudes prudemment réglées une activité qui a décuplé mes forces[1]. »

Quant au grand artiste Victor MAUREL, il s'élève énergiquement contre l'opinion d'après laquelle les exercices physiques seraient interdits au chanteur.

« Si la pratique des exercices physiques peut donner à tout homme les avantages que nous venons d'énumérer, dit-il, chose reconnue d'ailleurs par toutes les personnes qui se sont occupées de ces questions, pourquoi cette pratique serait-elle impuissante pour un chanteur et, à fortiori, pourquoi lui serait-elle préjudiciable?

« Si les muscles qui, au théâtre surtout, concourent à la production phonique sont, non seulement les muscles du larynx et les muscles inspirateurs ainsi que les annexes de la respiration, mais encore d'autres muscles de l'organisme en quantité variable et plus ou moins considérable, on comprend aisément *l'importance pour le chanteur de posséder un système musculaire en bon état.*

« Ce n'est donc pas un leurre que de *cultiver son corps pour fortifier sa santé vocale,* et j'estime, qu'après cette démonstration, *l'on ne doit pas douter que les exercices physiques non seulement ne sont pas nuisibles au chanteur, mais qu'ils lui sont au contraire favorables*[2]. »

XV. **Preuve ethnologique que la voix est fonction de la musculature vocale.** — Chacun sait que le Midi, notamment l'Italie, produit de très belles voix. On se contente assez généralement d'en trouver la raison dans la vie en plein air qui oblige à élever la voix et, par suite, la développe mieux que ne peut le faire la vie confinée à laquelle nous sommes astreints dans nos climats.

Est-ce vraiment là une explication suffisante?

N'a-t-on pas remarqué, en effet, que les Méridionaux présentent, en général, une musculature bien équilibrée et que, par suite, leur musculature vocale doit bénéficier de leur morphologie?

Sans aucun doute, c'est la qualité des muscles vocaux qui est ici la cause immédiate, directe, de la qualité des voix.

De ce que la vie au grand air nous est interdite, devons-nous conclure qu'il nous faut renoncer à cultiver notre voix en exerçant d'abord notre musculature vocale?

Ce serait là un raisonnement paradoxal.

N'est-il pas, en effet, universellement reconnu aujourd'hui que l'on peut, par l'exercice, développer tous les appareils, toutes les fonctions organiques, et que l'appareil neuro-musculaire est le grand régulateur des diverses fonctions, le créateur de l'équilibre physiologique, indépendamment du climat?

« L'homme porte avec lui et en lui son propre médecin. Il est susceptible d'introduire dans son organisme des modifications vitales considérables à l'aide de son appareil neuro-musculaire. Par la mise en activité de cet appareil, il peut, quand et où il le veut, mettre en branle tout son mécanisme fonctionnel[3]. »

Ainsi, l'abondance des belles voix au pays du soleil n'est qu'un argument de plus en faveur de la gymnastique prévocale. Le chant n'est au fond qu'un travail musculaire spécialisé, et son étude un cas particulier de l'éducation physique.

1. Stéphen DE LA MADELAINE, *Théories complètes de l'Art du chant.*
2. Victor MAUREL, *Dix Ans de carrière*, p. 287. Ed. Villerelle.
3. Docteur Francis HECKEL, *Culture physique et cure d'exercices*, p. 68. Ed. Masson.

DIRECTIVES POUR L'ÉDUCATION RESPIRATOIRE DU CHANTEUR

Rôle de la poitrine. Soufflerie et caisse de résonance.

Inspiration et expiration. — La respiration s'effectue en deux temps : l'inspiration qui est l'introduction de l'air, et l'expiration, qui est la sortie de l'air. Dans la phonation, l'inspiration c'est la recette du souffle, l'expiration est le débit du souffle.

Dans la respiration ordinaire, l'inspiration et l'expiration sont commandées toutes deux par le besoin de respirer : *besoin d'inspirer* et *besoin d'expirer.* Nous pouvons à notre gré accélérer, ralentir ou suspendre un peu notre respiration, mais dans certaines limites, car nous ne pouvons empêcher de se reproduire le besoin de respirer.

Chez un adulte, chaque respiration dure environ quatre secondes dans le rythme normal.

Au contraire, lorsque l'appareil respirateur est puissant, la durée moyenne d'une respiration est, chez l'homme adulte, de 6 secondes et, chez la femme, de 5 secondes. On sait qu'il y a une corrélation étroite entre les battements du pouls et les mouvements respiratoires : chez les individus à faible souffle respiratoire, on compte une respiration pour 4 ou même pour 3 pulsations; lorsque la respiration est puissante, on compte seulement une respiration pour 6 ou 7 pulsations.

L'inspiration est toujours plus courte que l'expiration.

Dans la respiration instinctive, la dilatation thoracique est peu sensible; elle est plus accusée dans la respiration volontaire.

Le chant étant, comme on l'a dit fort justement, une « expiration vocalisée », exige une recette de souffle d'une certaine importance, donc une inspiration plus profonde et nécessairement un peu plus lente que l'inspiration ordinaire, et une dépense de souffle régulière et retardée, donc une expiration très notablement ralentie.

L'éducation respiratoire prévocale devra donc porter principalement sur l'amplitude de l'inspiration et sur le ralentissement et la régularité de l'expiration.

Mais on aurait tort de forcer l'inspiration, car ce n'est pas tant la quantité d'air inspiré qui importe dans le chant, c'est surtout le débit de cet air. Le docteur BARATOUX a constaté que, chez des cantatrices connues, la capacité pulmonaire variait de 1 litre 80 à 3 litres 80 et, chez des chanteurs, de 2 litres 50 à 5 litres.

C'est donc plus particulièrement l'expiration qu'il faut cultiver dans la gymnastique respiratoire, dont l'utilité ne saurait être contestée. « Il est surprenant, dit le docteur MERMOD, de voir combien peu de personnes savent respirer convenablement et de constater qu'il faille un véritable apprentissage pour arriver à utiliser ses ressources respiratoires; ceci dit surtout des jeunes gens qui apprennent le chant ou la déclamation[1]. »

Tous les médecins qui se sont occupés de la phonation ont fait cette déplorable constatation.

4. Docteur MERMOD, *La Voix et son hygiène*. Ed. Payot et Cie, Lausanne.

Le grand chanteur Battaille, qui était aussi médecin, affirmait n'avoir jamais rencontré un seul élève possédant une respiration suffisamment bien réglée pour aborder l'étude du chant[1].

Les docteurs Jules et Henri Glover, médecins du Conservatoire, constatent que « l'art de la respiration n'est pas toujours enseigné avec tout le soin, aussi longuement qu'il faudrait, et (que) dans ce cas les élèves ne respirent pas toujours très bien. C'est pourquoi ils ont quelquefois des moyens vocaux imparfaits[2]. »

La cage thoracique. — La cage thoracique ou thorax est une cage osseuse en forme de cône aplati en avant et composé d'arcs osseux appelés côtes qui s'articulent, en arrière, avec la colonne vertébrale et, en avant, pour la plupart, avec le sternum, os plat qui joue le rôle de bouclier du cœur. Le thorax se compose de deux tiges médianes : la colonne vertébrale située en arrière et le sternum en avant, et de douze côtes, terminées chacune en avant par un cartilage, sauf les deux dernières côtes qui sont appelées, pour cette raison, *côtes flottantes*.

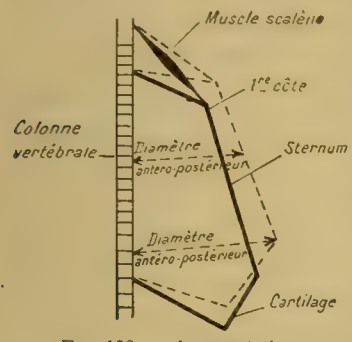


Fig. 108. — Augmentation des diamètres antéro-postérieurs de la poitrine.

Les sept premières côtes qui s'articulent directement avec le sternum au moyen d'un cartilage portent le nom de *vraies côtes* ou *côtes sternales*. La huitième côte est jointe à la septième par un cartilage et est rattachée également aux neuvième et dixième côtes qui portent, ainsi que les deux côtes flottantes, le nom de *fausses côtes* ou *côtes asternales*.

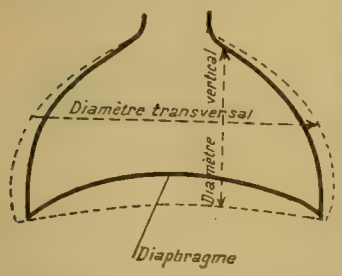


Fig. 109. — Augmentation du diamètre vertical et des diamètres verticaux de la poitrine.

On distingue dans la direction des côtes :

1° une *obliquité* en avant qui augmente de haut en bas à tel point que l'extrémité antérieure de la septième côte est plus basse que son extrémité postérieure de quatre ou cinq vertèbres;

2° une *courbure* dans le sens de la longueur qui les rend concaves en dedans;

3° une *coudure* qui forme l'*angle de la côte;*

4° une *torsion* de la côte sur elle-même, qui a pour effet d'en relever l'extrémité supérieure et d'incliner l'extrémité antérieure.

Élasticité thoracique. — La cage thoracique, composée de plusieurs pièces articulées, est à la fois légère, résistante et susceptible d'agrandir ou de diminuer sa capacité. Les côtes peuvent en effet :

1° soit s'écarter les unes des autres, c'est-à-dire *augmenter les espaces intercostaux;* ce qui porte la paroi thoracique en dehors et détermine ainsi un accroissement de la surface totale;

2° soit *s'élever* simultanément; se plaçant ainsi de la position oblique (dans laquelle elles se trouvent au repos), dans la position horizontale; d'où agrandissement des *diamètres antéro-postérieurs du thorax;*

3° soit exécuter un *mouvement de rotation* sur l'axe qui réunirait leurs deux extrémités; alors, elles s'écartent de la ligne médiane et agrandissent les *diamètres transversaux* du thorax (figure 109). La cavité thoracique est fermée en bas par un muscle aplati, sorte de voûte à convexité tournée vers le haut, et dont le rôle, que l'on a parfois exagéré au point de vue de la respiration, semble être surtout de couvrir et de protéger les organes abdominaux (estomac, foie, rate) et la masse intestinale.

Le soufflet pulmonaire. — Les poumons sont les organes essentiels de la respiration.

Le conduit naturel qui donne accès à l'air dans la masse pulmonaire se compose du nez, des fosses nasales, du pharynx, du larynx, de la trachée et des bronches.

On sait que la *trachée* est un tube cylindrique de 11 à 14 centimètres de long, susceptible d'augmenter ou de diminuer de longueur par suite de l'élévation ou de l'abaissement du larynx, ou par suite de l'extension ou de la flexion de la colonne vertébrale.

Elle se compose d'anneaux cartilagineux incomplets, formant seulement chacun les deux tiers ou les trois quarts d'un cercle, et garnis à l'intérieur d'une membrane fibreuse qui maintient les anneaux et, au-dessous de cette membrane, d'une couche musculaire, qui existe seulement en arrière.

A son extrémité inférieure, la trachée se divise en deux grosses bronches de structure analogue à la sienne, et qui se ramifient en des canaux de plus en plus petits aboutissant à des logettes de un centimètre cube environ, de forme variable, assez généralement pyramidales, appelées *lobules,* où le sang vicié vient se réoxygéner au contact de l'air.

Chaque poumon est une vaste grappe de lobules. « Il adhère à la cage thoracique et doit en suivre chaque mouvement, absolument comme un caillou sur lequel on applique exactement un morceau de cuir mouillé suit ce cuir quand on le soulève. Ce jouet, bien connu des enfants, représente le mécanisme par lequel le cône thoracique force le cône pulmonaire à se dilater au moment de l'inspiration, premier temps de la respiration[3]. »

Élasticité pulmonaire et dilatation thoracique. — Lorsqu'on insuffle de l'air dans un poumon, on le voit augmenter de volume; si l'on cesse de souffler, il revient à ses dimensions premières.

Il est ainsi évident que dans la respiration ordinaire, abstraction faite de l'action de la cavité thoracique, le poumon est passif dans l'inspiration et, au contraire, à cause de son élasticité et de sa contractilité, actif dans l'expiration.

Mais la cage thoracique, nous l'avons vu, agit sur le poumon à la façon d'un cuir mouillé sur une pierre. Si donc on dilate la cage thoracique, le poumon sera lui-même dilaté, mais passivement. Cette dilatation ne provient pas, en effet, de l'action propre des

1. Docteur Battaille, *De l'Enseignement du chant.* Paris, 1863.
2. Docteurs Jules et Henri Glover, *Physiologie de la voix, ses applications. Encyclopédie de la Musique.* Ed. Delagrave.
3. Docteur Joal, *De la Respiration dans le chant.* Ed. Rueff, p. 6.

lobules pulmonaires, mais de l'action des muscles respirateurs. Cependant, si l'on applique son attention à l'introduction de l'air dans les poumons pendant que s'opère cette dilatation thoracique, si l'on veille à ce que l'emplissage des poumons se fasse progressivement, en même temps que s'opère la contraction volontaire des muscles intéressés, on rendra complètement volontaire le mouvement d'inspiration (dilatation pulmonaire et dilatation thoracique). Il faut en conclure que l'exercice raisonné des muscles inspirateurs, combiné avec l'inspiration et en parfait synchronisme avec elle, constituera la meilleure gymnastique pour l'inspiration.

Lorsqu'on a insufflé de l'air dans un poumon et que ce poumon se trouve ainsi dilaté, il tend à revenir à ses dimensions premières. Donc, abstraction faite de l'action du thorax, l'expiration est, au simple point de vue pulmonaire, essentiellement *active*. Mais les muscles expirateurs normaux sont considérés, pris isolément, comme agissant passivement. Cette fois, en effet, ce n'est plus le contenant (thorax) qui épouse le mouvement du contenu (poumons), comme dans l'inspiration; c'est, au contraire, le contenu qui détermine le mouvement du contenant; le poumon s'affaisse activement en vertu de sa propre élasticité, et la paroi thoracique, à cause de son adhérence étroite avec la masse pulmonaire, suit par force le mouvement en contractant les muscles expirateurs.

C'est donc surtout en exerçant le débit du souffle que l'on pourra espérer se rendre maître du mouvement des muscles expirateurs.

On voit ainsi que, dans la gymnastique respiratoire, il faut surtout se préoccuper de l'expiration. Il sera préférable de commencer toujours les exercices respiratoires par une expiration aussi complète que possible, afin de créer le besoin de respirer, la *soif d'air*, une expiration complète amenant forcément une inspiration immédiate de même amplitude. Il y aura intérêt également à surveiller plutôt l'expiration que l'inspiration, pendant tout le cours de chaque exercice respiratoire.

Or c'est précisément l'inverse qui est indiqué dans la plupart des manuels de gymnastique respiratoire : on commence par des inspirations, parfois même par des inspirations forcées.

C'est là une erreur néfaste. L'inspiration forcée dilate et distend les lobules pulmonaires qui, si l'on exagère, finissent par perdre leur élascité; on y installe l'emphysème.

Ce n'est pas en forçant la dilatation, c'est plutôt au contraire en la modérant, en la restreignant dans de sages limites que l'on fera de bonne éducation respiratoire. En surveillant surtout l'expiration, en s'efforçant de la rendre de plus en plus profonde et en laissant aller l'inspiration, on est certain que la dilatation des poumons ne dépassera pas la limite que lui a tracée immédiatement avant la contraction thoracique expiratrice.

En agissant ainsi, on crée une sorte de rythme d'amplitude entre les deux temps respiratoires, rythme que l'on ne pourra jamais produire si l'on donne le pas à l'inspiration sur l'expiration, et surtout si l'on force l'inspiration.

Lutte vocale. — Effort thoracique. — Antagonisme musculaire. — Le chant, que l'on a appelé très justement une *lutte vocale*, est représenté, au simple point de vue respiratoire, par un *effort thoracique*.

Notons d'abord que tout effort[1], quel qu'il soit, a pour effet d'immobiliser le thorax totalement ou partiellement.

La respiration volontaire requise par le chant présente cette particularité essentielle que l'expiration y perd la forme de l'expiration moyenne courante dans laquelle le thorax ne reste pas immobilisé et où l'on voit intervenir successivement le diaphragme et les muscles expirateurs (l'action de ces derniers ne devenant très apparente que dans l'expiration profonde).

Cet effort thoracique se traduit par une lutte musculaire, un antagonisme constant entre les muscles inspirateurs et les muscles expirateurs.

Dans l'inspiration volontaire du chant, les muscles de la paroi abdominale (droits, obliques et transverses) deviennent les antagonistes fonctionnels du diaphragme et des muscles élévateurs des côtes auxquels ils opposent une certaine résistance, automatique, inconsciente.

Dans l'expiration volontaire du chant, ce ne sont plus les muscles abdominaux qui sont les agents essentiels comme dans l'expiration moyenne courante; ce sont les muscles inspirateurs qui, renversant leur rôle normal, deviennent la force intelligente et modératrice, le frein opposé aux muscles abdominaux : ceux-ci, trouvant un solide point d'appui sur le thorax immobilisé, ralentissent leur action, permettant ainsi de régler le débit du souffle.

Ainsi, dans le chant, la respiration est un *effort thoracique soutenu*.

L'inspiration complète costo-diaphragmatique ne peut être obtenue que si l'action positive, dynamique des muscles thoraciques est limitée, grâce à l'immobilisation de la masse abdominale (« socle respiratoire »), par les expirateurs normaux (muscles abdominaux). L'expiration ralentie, le réglage du souffle ne peuvent être réalisés que si l'action dynamique des muscles abdominaux est freinée, grâce à l'immobilisation du thorax, par les inspirateurs normaux (muscles thoraciques).

Pour arriver à cette répartition judicieuse de l'effort respiratoire entre les muscles intéressés, il est indispensable que la musculature thoracique prenne de solides points d'appui au cou, aux épaules, au plan dorsal, et que la masse abdominale soit bien maintenue par une ceinture musculaire solide.

Ceci posé, et étant donné que le chant exige une prolongation du souffle, c'est-à-dire une durée anormale de l'expiration, il faudra s'attacher, dans la gymnastique respiratoire : 1° à *ralentir* l'expiration, afin de ménager le souffle comme l'exigera le chant;

2° à rendre l'*expiration complète*, afin d'éduquer l'amplitude pulmonaire, une expiration complète étant nécessairement et passivement suivie d'une inspiration de même profondeur.

Le retard de l'expiration sera favorisé par le ralentissement attentif de la contraction des muscles expirateurs, ralentissement qui s'obtient en retardant la décontraction des muscles inspirateurs, lesquels jouent dans l'expiration le rôle d'antagonistes.

Fixation énergique des omoplates, effacement des épaules, rectitude du plan dorsal, telles sont les meil-

1. Le docteur Verneuil distingue l'effort général, l'effort abdominal (dans lequel les expirateurs se contractent au maximum pour réduire la cavité thoraco-abdominale), enfin l'effort thoracique caractérisé par la contraction des muscles thoraciques et surtout par la persistance de cette contraction (*Société de chirurgie*, Paris, 1856).

leures conditions pour obtenir une expiration profonde.

Cette éducation respiratoire, bien que portant surtout sur l'expiration, n'en développe pas moins la capacité thoracique et, par suite, la recette du souffle, si l'on prend soin de faire très progressivement des expirations de plus en plus profondes en contractant au maximum les muscles abdominaux.

Le thorax est une caisse de résonance. — La cavité pectorale est une *caisse sonore* qui vibre pour tous les sons de la voix, depuis les plus graves jusqu'aux plus aigus, avec cette seule différence que les vibrations ne sont senties à la main, c'est-à-dire comme trépidations, que dans les notes graves. C'est que, dans les notes aiguës, les vibrations sont trop rapides pour être perçues; au contraire, dans les notes graves, elles sont relativement lentes et on les sent nettement en mettant la main sur la poitrine.

Il est évident que cette caisse sonore sera d'autant meilleure que ses parois seront douées d'une plus grande vibratilité.

Or ces parois, constituées par un plan musculo-osseux, des côtes et des muscles qui rattachent les côtes les unes aux autres ou les recouvrent, seront d'autant plus vibratiles que la cage osseuse sera souple et obéissante et, surtout, que les muscles de la paroi pectorale auront acquis la faculté de se tendre et de contracter leurs fibres plus énergiquement.

La gymnastique des muscles thoraciques présente ainsi un intérêt de premier ordre, non seulement pour le développement de la respiration, mais encore pour la mise en état du résonateur thoracique.

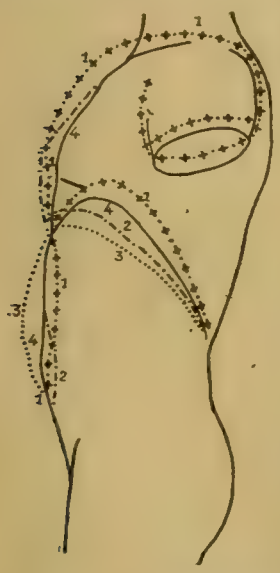


Fig. 110. — Schéma des *trois types respiratoires exclusifs* (Joal).
1. Inspiration claviculaire +.+.+.
2. — costale —.—.—.—.
3. — abdominale.....
4. Profil du thorax et de l'abdomen avant l'inspiration.

COMMENT FAUT-IL RESPIRER?

I. — LA RESPIRATION COMPLÈTE. LE TYPE COSTO-DIAPHRAGMATIQUE

Le chant doit utiliser la respiration naturelle. — « A notre avis, disait le docteur Fournié[1], l'art de respirer dans le chant ne consiste pas dans l'emploi de tel procédé à l'exclusion de l'autre; la sollicitude du chanteur doit s'appliquer à : 1° *développer la respiration naturelle;* 2° apprendre surtout à *respirer à propos;* 3° faire autant que possible des *inspirations moyennes complètes,* car les respirations incomplètes sollicitent des inspirations plus fréquentes qui interrompent désagréablement le chant, le rendent plus pénible. »

Voici comment le même auteur décrit la respiration naturelle : « Le mouvement des côtes supérieures est très peu sensible et l'inspiration est surtout effectuée par les côtes inférieures et par le diaphragme. La respiration dans le chant ne doit point s'écarter de ce type normal. Si l'on exagère le mouvement des côtes supérieures, on fait un effort inutile et disgracieux; car c'est une erreur de croire qu'en mettant beaucoup d'air dans la poitrine, on peut débiter une phrase musicale plus longue. L'effort qu'on est obligé de faire pour dilater complètement le thorax diminue d'autant les forces nécessaires à une expiration calculée, et l'air s'échappe sans mesure avant la fin de la phrase. Quand vous voulez faire un effort, vous ne remplissez pas entièrement votre poitrine d'air; une inspiration moyenne vous suffit, et la force à dépenser n'en est que plus grande. Dans le chant, il faut s'en tenir également à une inspiration moyenne; par conséquent, ne jamais soulever visiblement la partie supérieure de la poitrine, et le débit n'en sera que plus longtemps tenu, si on sait ménager les puissances expiratrices dont nous allons parler. »

Inspiration. — Dans le chant, pour être bonne, l'inspiration doit réunir cinq conditions. Elle doit être :

1° nasale;
2° costo-diaphragmatique, c'est-à-dire complète;
3° rapide ou lente à volonté;
4° régulière ;
5° silencieuse.

1° Inspiration nasale. — Bien que le chant utilise suivant les besoins la respiration nasale et la respiration buccale, il y a intérêt à développer au début la respiration nasale, parce qu'elle est la plus naturelle et la plus hygiénique.

La respiration buccale expose aux rhumes et aux bronchites, parce que l'air arrive dans les poumons trop directement et sans avoir pu se réchauffer au contact des muqueuses. En outre, elle fait pénétrer dans les poumons tous les germes et les impuretés de l'air.

Au contraire, la respiration nasale offre le double avantage de réchauffer l'air et de le désinfecter.

On s'habitue à respirer par le nez en tenant le plus souvent possible la bouche fermée pendant la marche ou les sorties au grand air.

Tous les exercices de respiration et notamment la marche avec respiration rythmée sont excellents pour habituer à la respiration nasale.

2° Inspiration costo-diaphragmatique. — L'introduction de l'air dans les poumons a pour conditions la dilatation de la cavité thoracique suivant tous ses diamètres et l'expansion des parois de la poitrine qui s'étend plus ou moins à la paroi abdominale. Cette dilatation peut être complète ou seulement partielle. Il y a trois formes de respiration incomplète ou partielle :

a) la respiration thoracique supérieure;
b) la respiration thoracique inférieure;
c) la respiration diaphragmatique ou abdominale.

a) **Respiration thoracique supérieure,** dite encore **claviculaire,** caractérisée par la dilatation excessive du thorax au niveau des aisselles et une dépression marquée au creux de l'estomac, ne doit intervenir que dans des circonstances exceptionnelles, comme moyen dramatique, pour indiquer un affaissement des forces vitales, la douleur ou le désespoir.

Elle est effectuée non seulement par les muscles

1. Docteur Alfred Fournié. *Physiologie de la voix et de la parole,* p. 586. Ed. Delahaye, 1866.

intercostaux, mais encore par les scalènes, les élévateurs des côtes, les dentelés postérieurs et supérieurs.

Fig. 111. — Schéma de la *respiration thoracique supérieure, dite claviculaire* (Joal).

Inspiration claviculaire +++. Profil du thorax et de l'abdomen avant l'inspiration.

C'est la respiration des femmes emprisonnées dans un corset. L'emploi de ce mode respiratoire a été préconisé par de grands artistes, mais il n'est pas prouvé qu'ils l'aient employé exclusivement. En tout cas, la logique suffirait à condamner une respiration aussi peu naturelle, puisqu'elle contraint un petit nombre de muscles à fournir le travail qui normalement doit être réparti sur l'ensemble des muscles inspirateurs; de plus, le rendement de la respiration claviculaire ne peut être suffisant, car la dilatation thoracique s'y trouve localisée au sommet des poumons, c'est-à-dire dans la partie de la poitrine où les diamètres sont les plus petits; enfin les cellules des sommets pulmonaires subissent une dilatation excessive, alors que celles de la base des poumons restent pour ainsi dire dans l'inaction.

b) **La respiration thoracique inférieure**, dans laquelle l'expansion thoracique s'opère presque uniquement à la base des poumons et latéralement, les sommets restant à peu près inactifs ainsi que le diaphragme; la paroi abdominale reste aplatie dans ses deux tiers inférieurs.

Fig. 112. — Schéma de la *respiration thoracique inférieure ou costale* (Joal.)

Inspiration costale – – – –. Profil du thorax et de l'abdomen avant l'inspiration.

La respiration thoracique inférieure fournit certainement plus de souffle que la respiration claviculaire, parce que les diamètres transversaux de la poitrine sont plus grands à la base qu'au sommet des poumons; mais elle est condamnable, parce qu'elle nécessite « une contraction du diaphragme obligeant ce muscle à ne pas exécuter le mouvement complet qu'il effectue dans l'inspiration du type abdominal. Quelle préoccupation doit avoir l'artiste pour empêcher le diaphragme d'accomplir son travail, en même temps qu'il donne l'ordre à ses muscles élévateurs du thorax de soulever les côtes inférieures ! Et quel travail exagéré est ainsi demandé aux muscles de la poitrine et au diaphragme !

« Il est facile de se rendre compte du retentissement que peut avoir sur la voix une telle façon de respirer, qui empêche le libre jeu des organes. On enlève ainsi au souffle une partie de sa puissance, de son intensité, on prépare le chevrotement[1]. »

c) **La respiration diaphragmatique**, quelquefois nommée à tort abdominale, a été préconisée comme la plus simple, la plus facile, la plus naturelle, sous le prétexte qu'elle met en jeu un seul muscle, le diaphragme, qu'elle n'exige qu'une dépense de force minime, « car il ne s'agit, dit le docteur Mandl, que du déplacement de viscères mous et mobiles de la cavité abdominale » ; et qu'enfin elle économise l'effort thoracique, les côtes et le sternum devant rester immobiles.

On a prétendu que c'était la respiration la plus naturelle, sous le prétexte qu'on l'observe chez l'homme et les animaux pendant le sommeil.

« Mais, dit le docteur Mermod, c'est une grossière erreur physiologique de confondre la respiration du dormeur qui est bulbaire, involontaire, inconsciente, avec la respiration du chanteur ou de l'orateur, qui est cérébrale et soumise à la volonté[2]. » La respiration diaphragmatique vraie requiert l'immobilité des côtes, du sternum et des clavicules. Le creux de l'estomac seul devra se déprimer au moment de l'expiration et se gonfler légèrement au moment de l'inspiration[3].

Fig. 113. — Schéma de la *respiration abdominale* (Joal).

Inspiration abdominale..... Profil du thorax et de l'abdomen avant l'inspiration.

Une telle respiration peut être pathologique ou artificielle; la respiration abdominale *pathologique* provient d'un manque de tonicité des muscles abdominaux. Elle se rencontre chez les sujets à vie sédentaire. On dit alors qu'ils respirent du ventre, parce que leurs muscles abdominaux, ne travaillant pas suffisamment, se sont affaiblis et se laissent refouler extérieurement par la masse intestinale sous la poussée du diaphragme, sans que, d'ailleurs, il soit absolument nécessaire pour cela que la contraction du diaphragme soit exagérée, puisque, d'elle-même, la paroi abdominale affaiblie a tendance à tomber, à faire saillie. L'exercice des muscles abdominaux remédiera promptement à cette infirmité et permettra l'acquisition d'une ceinture abdominale naturelle capable de maintenir solidement les viscères.

La respiration abdominale *artificielle* est le résultat d'un entraînement erroné, d'un véritable malmenage de la respiration. Elle consiste à contracter le diaphragme jusqu'à l'exagération, au point de refouler, souvent même malgré de solides muscles abdominaux, la masse intestinale. Comme cette pression

1. Docteur Baratoux, *De la Voix*, p. 179.
2. Docteur Mermod, *La Voix et son Hygiène*, p. 24. Ed. Payot et Cie, Lausanne.
3. Docteur Hamonic et Schwartz, *Manuel du chanteur*. Ed. Fischbacher, p. 97.

ne peut s'exercer sans que le ventre fasse une saillie assez accusée, on a pris les apparences pour la cause et qualifié indûment ce mode respiratoire de « respiration abdominale ».

« Le terme même de *respiration abdominale* est mauvais : ce qui est abdominal, c'est la gêne, le tassement, le refoulement, la descente des viscères sous la contraction exagérée du diaphragme. » (Docteur Bonnier[1].)

En effet ce ne sont pas les muscles abdominaux qui ont ici le rôle essentiel : c'est le diaphragme; et pourtant cette forme de respiration ne mérite pas davantage le nom de respiration diaphragmatique qui semblerait lui donner une consécration.

En effet « la respiration diaphragmatique vraie, dit le docteur Fournié, ne se manifeste que par un léger mouvement de l'abdomen; mais elle est effectuée par un seul muscle, le diaphragme et la contraction des muscles abdominaux lui est complètement étrangère. Nous sommes loin de nier l'utilité de cette intervention; dans quelques cas, elle peut aider à terminer une phrase; et, à ce titre, elle est une ressource que le chanteur doit connaître, mais dont il ne doit pas abuser[2] ».

En réalité, donc, la respiration dite « abdominale » n'est qu'une respiration diaphragmatique exagérée.

L'inspiration costo-diaphragmatique est la seule normale. Chacune des respirations partielles qui viennent d'être décrites doit être rejetée.

Pour déterminer le meilleur mode de respiration requis par le chant, il faut se souvenir que ce qui importe le plus, ce n'est pas tant la recette du souffle que le réglage de son débit, c'est-à-dire de l'expiration. C'est l'expiration qu'il faut pouvoir ralentir à son gré; c'est elle qu'il faut rendre libre et facile; de plus, c'est d'après l'effort qu'elle demande, autrement dit d'après la longueur de la phrase ou d'après l'intensité de son qu'elle exige, qu'il faut régler la provision d'air, c'est-à-dire l'inspiration. Il en résulte que le meilleur mode de respiration n'est pas celui qui peut donner la plus forte recette de souffle, mais bien celui qui permet le minimum d'effort dans l'ensemble de l'acte respiratoire (inspiration et expiration), pourvu qu'il assure une provision d'air suffisante.

Fig. 114. — Schéma de la *respiration costo-diaphragmatique* (respiration complète).

Inspiration —.—.—.—.
Profil du thorax et de l'abdomen avant l'inspiration.

Or, seule la respiration costo-diaphragmatique présente cet avantage inappréciable.

C'est une respiration *complète* : celui qui s'en sert respire de tous ses poumons depuis leurs sommets jusqu'à leurs bases. Elle augmente la capacité thoracique suivant tous ses diamètres (antéro-postérieurs tranversaux et verticaux).

L'effort musculaire qu'elle exige se répartit sur l'ensemble des muscles respirateurs; ce qui évite le surmenage résultant inévitablement d'une respiration partielle où le travail n'est réparti qu'entre un petit nombre de muscles.

Dans la respiration costo-diaphragmatique, la paroi abdominale bloque, immobilise la masse intestinale, réalisant ainsi le « socle respiratoire ».

Le diaphragme n'est pas appelé à un travail exagéré, il joue son rôle normal de barrière entre la cavité thoracique et la cavité abdominale, et ses mouvements de descente et d'ascension restent sagement limités.

On sait qu'en exagérant l'abaissement du diaphragme dans l'inspiration, « le foie s'abaisse, les reins se détachent et flottent, la rate et l'estomac lui-même s'étirent, les ptoses viscérales apparaissent avec leurs inconvénients. » (Docteur Bonnier[3].)

Au contraire, en ne demandant au diaphragme et aux muscles abdominaux que de créer le « socle respiratoire », on établit la respiration costo-diaphragmatique dans les meilleures conditions.

Prenant point d'appui sur son centre, le diaphragme tend à éloigner ses points d'insertion qu'il possède sur les côtes, et par là même facilite l'expansion de ces dernières.

Avantages de la respiration costo-diaphragmatique. — Ce mode de respiration est le plus rationnel pour les raisons suivantes :

a) il répartit l'effort respiratoire sur l'ensemble des muscles respirateurs, d'où minimum d'effort pour le maximum de rendement;

b) il produit la meilleure dilatation thoracique;

c) il empêche toute pression exagérée du souffle et prépare au mieux le réglage de son débit;

d) enfin, il est conforme à la fois aux données de la science et aux meilleures traditions des vieux maîtres italiens.

Signes extérieurs d'une bonne inspiration. — On reconnaît une bonne inspiration aux signes suivants :

a) élévation peu accusée du plastron sternal;

b) expansion marquée des côtes inférieures, surtout latéralement;

c) effacement de la paroi abdominale dans ses deux tiers inférieurs[4].

3° Inspiration rapide ou lente à volonté. — Il est très important pour le chanteur de pouvoir régler à volonté la vitesse de l'inspiration.

En principe, il faut inspirer lentement et tranquillement, sans soulever les épaules et jusqu'à ce que le thorax soit bien dilaté sans exagération, et que les côtes inférieures soient bien écartées (à hauteur des coudes).

Mais le chant requiert parfois des inspirations rapides.

Les exercices respiratoires que nous indiquons permettent de régler à volonté la vitesse de l'inspiration.

4° Inspiration régulière. — La régularité de l'ins-

1. Docteur Bonnier. *La Voix professionnelle*, p. 46. Editeur Larousse.

2. Docteur Fournié, *Physiologie de la voix et de la parole*, p. 586. Ed. Delahaye, Paris, 1866.

3. Docteur Bonnier, *La Voix, sa culture physiologique*, p. 262. Ed. Alcan.

4. Cet effacement du ventre était déjà recommandé par les vieux maîtres italiens.

piration est d'une importance capitale dans le chant. Il faut s'étudier à prendre l'air sans brusquerie et sans à-coup. On y parvient surtout en ne cherchant pas à prendre trop de souffle. Sans cette précaution, l'air introduit dans les poumons y exerce une pression trop forte qui nuit à la voix, tend à faire monter le son et empêche de le soutenir. On dit alors que « la voix tombe ». Les exercices de respiration, rythmée sur le pouls, prudemment conduits, avec une lente progression et en évitant toute fatigue, permettent d'acquérir la plus grande régularité, aussi bien dans l'inspiration que dans l'expiration.

5° **Inspiration silencieuse.** — Il est nécessaire de s'habituer à inspirer silencieusement. Une inspiration bruyante fatigue l'auditoire et produit chez le chanteur le « hoquet sentimental », appelé aussi « hoquet dramatique », défaut dont on se débarrasse ensuite difficilement. Elle rend la respiration pénible; or, comme le disait TALMA : « Tout artiste qui se fatigue est un artiste médiocre. »

Expiration.

Dans la respiration ordinaire, l'expiration est, au point de vue musculaire, un mouvement à peu près passif. Les muscles expirateurs suivent le mouvement d'affaissement des poumons qui, aussitôt l'inspiration terminée, tendent à revenir sur eux-mêmes en vertu de leur propre élasticité.

Dans le chant, où le souffle se débite en sonorité, il est nécessaire que l'expiration devienne consciente et volontaire. De plus le chant est une parole ralentie : il s'ensuit que l'expiration doit subir elle-même un ralentissement.

Et ce n'est pas seulement la *durée* du son, c'est son *intensité*, c'est sa *hauteur*, c'est même, jusqu'à un certain point, son *timbre* qui sont placés sous la dépendance de l'expiration.

Régler la durée du souffle, en même temps que sa pression, telle est la première condition pour obtenir la tenue du son.

La seconde condition est l'égalité de contraction des muscles phonateurs pendant toute la durée de l'émission.

Si, au cours de l'émission d'un son, la pression de l'air expiré augmente ou diminue, si la tension des muscles phonateurs est plus ou moins accentuée, le son monte ou descend.

L'irrégularité de pression du souffle ou l'irrégularité de tension desdits muscles produit le chevrotement.

La durée de l'expiration ne doit jamais dépasser vingt à trente secondes, sous peine de produire de la congestion.

Réglage du souffle. — Il y a deux moyens de retenir le souffle : le premier est de rapprocher les cordes vocales ; il n'est utilisable que si l'on parle ou que l'on chante, et seulement sur certaines voyelles É ou I; le second moyen, utilisable même en dehors de la phonation, consiste à retarder la contraction des muscles expirateurs.

Si ces muscles agissaient seuls, ils se contracteraient trop rapidement à cause de l'élasticité des cellules pulmonaires, qui tend à faire revenir les poumons sur eux-mêmes aussitôt l'inspiration terminée.

Le rôle de frein est dévolu aux muscles inspirateurs qui, en immobilisant le thorax, permettent aux muscles expirateurs de lutter efficacement contre l'élasticité pulmonaire et de ralentir leur mouvement de contraction.

Ainsi, dans le chant, les muscles utilisés pour l'expiration sont, par ordre d'importance :

1° D'abord les muscles thoraciques (inspirateurs habituels) qui deviennent ici la *force intelligente et régulatrice.*

2° les muscles de la paroi abdominale et le diaphragme (expirateurs habituels) qui sont ici la *force instinctive freinée* par les muscles inspirateurs.

Respiration normale du chanteur. Les quatre conditions.

Dans la vie ordinaire, « pour qu'une respiration soit bonne, il faut que la cage thoracique se dilate suivant toutes ses dimensions. » (Docteur MARAGE.)

Le seul type respiratoire qui réponde à ce desideratum est le type costo-diaphragmatique; seul, en effet, il agrandit la cavité thoracique suivant tous ses diamètres, en largeur, en profondeur, en hauteur.

Mais cette condition, suffisante lorsqu'il s'agit simplement de respiration vitale, ne suffit plus lorsqu'il s'agit de la *respiration vocalisée* » qui constitue le chant. Celle-ci doit réunir les quatre conditions suivantes :

1° type costo-diaphragmatique;

2° capacité vitale en rapport avec le poids et la taille du sujet;

3° ralentissement notable de l'expiration;

4° régularité du souffle expiré (absence de saccades).

On remarquera que les deux premières conditions sont relatives à l'inspiration, c'est-à-dire à la recette du souffle. Ces deux conditions, suffisantes pour la respiration vitale, sont insuffisantes pour la respiration dans le chant, qui est toute en expiration, et en expiration volontairement ralentie. Les deux dernières conditions sus-indiquées, concernant l'expiration, sont donc les plus importantes pour l'acte vocal.

II. — CONTROLE DE LA RESPIRATION

Contrôle de l'inspiration. Thoracimètres. Spiromètres.

Le contrôle de l'inspiration doit porter sur :

1° le type respiratoire;

2° la capacité vitale.

Contrôle du type respiratoire. — Pour savoir si l'élève se sert du type respiratoire costo-diaphragmatique, c'est-à-dire de la respiration complète, on emploie soit un simple *mètre à ruban,* soit des appareils appelés *thoracimètres.*

Le contrôle du type respiratoire consiste essentiellement à mesurer le tour de poitrine à trois hauteurs différentes :

a) sous les bras, au niveau des aisselles (respiration thoracique supérieure) ;

b) au niveau de la pointe du sternum (respiration thoracique inférieure) ;

c) au niveau de l'estomac et des fausses côtes (respiration diaphragmatique).

Si la respiration est bonne, on doit constater une augmentation du périmètre thoracique à ces trois niveaux.

Quelquefois, on se contente de mesurer le périmètre thoracique au niveau du sternum. C'est la seule

mesure indiquée dans les tableaux types dont il sera parlé plus loin.

Thoracimètre. — Les principaux appareils de contrôle du type respiratoire sont le *thoraco-manomètre* du docteur MARAGE, le *pneumographe* de VERDIN et le *thoracographe* du docteur DUFESTEL.

Le *thoraco-manomètre Marage* « se compose d'une poire en caoutchouc, analogue au pneumographe de Lick, qui communique avec un manomètre métallique extra-sensible gradué de 0 à 200 millimètres d'eau. Au début, on serre la ceinture au moment d'une expiration profonde, de manière à amener l'aiguille du manomètre à un degré toujours le même; au moment d'une inspiration, l'air de la poire est comprimé et l'on note sur le *graphique* la nouvelle indication de l'aiguille; avec mon appareil, une augmentation de pression de 20 millimètres correspondait à une augmentation de périmètre thoracique de 1 centimètre. » (Docteur MARAGE.)

Pour noter les résultats donnés par les thoracimètres on se sert, en général, de feuilles sur lesquelles on trace trois lignes horizontales correspondant aux trois respirations partielles thoracique supérieure, thoracique inférieure et respiration abdominale.

On coupe ces lignes horizontales par une série de lignes verticales parallèles, équidistantes, au-desssus desquelles on inscrit les degrés du manomètre, 0, 10, 20, etc., et ainsi de suite de dix en dix jusqu'à cent vingt.

On pointe pour chacune des trois respirations partielles le résultat obtenu et l'on joint par une ligne les résultats indiqués. On a ainsi le graphique de la respiration examinée. (Voir figures 116 à 119.)

Le *pneumographe* de VERDIN enregistre à la fois l'amplitude et la durée des mouvements thoraciques. Il se compose essentiellement d'une plaque aux deux extrémités de laquelle sont fixées perpendiculairement deux cuvettes opposées par leurs parois rigides et munies chacune sur l'autre face

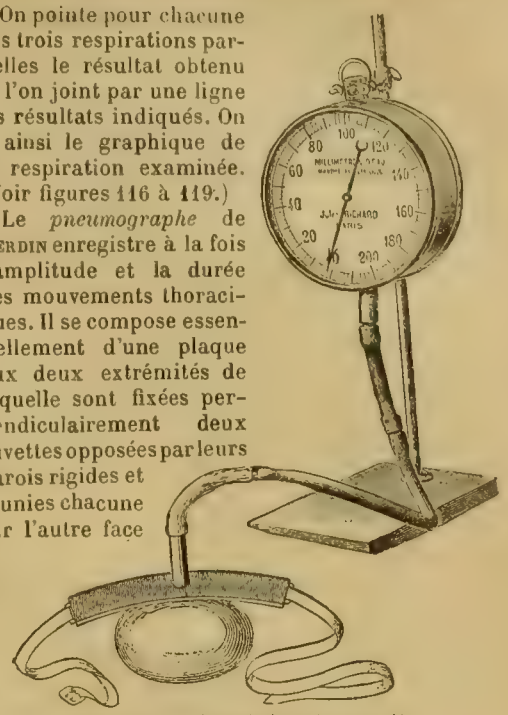


FIG. 115. — Thoracimètre et manomètre.

SCHÉMAS RESPIRATOIRES ENREGISTRÉS AVEC LE THORACO-MANOMÈTRE DU Dr MARAGE

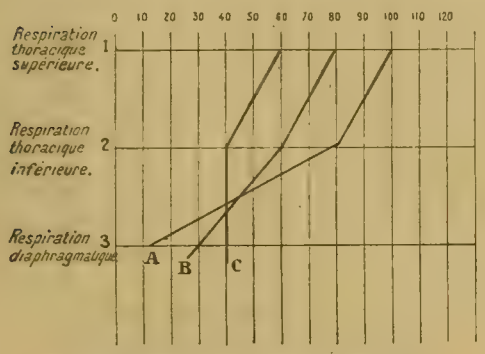


FIG. 116. — Mauvaise respiration avec corset.

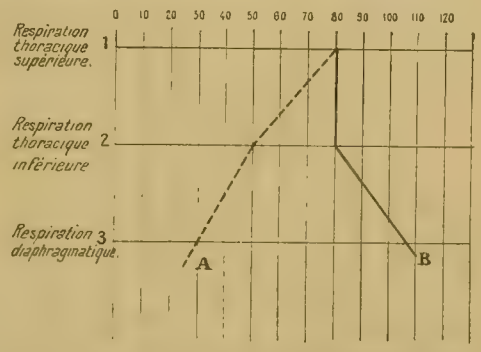


FIG. 117. — Mauvaise respiration avec (A) et sans corset (B).

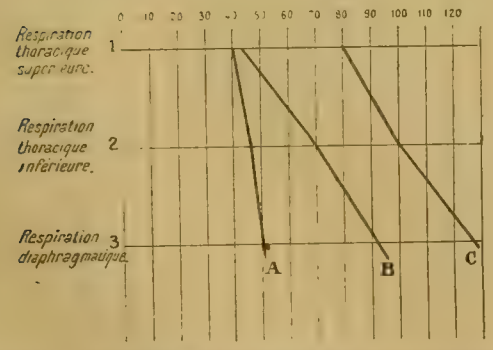


FIG. 118. — Mauvaise respiration avec relâchement des muscles de la paroi abdominale.

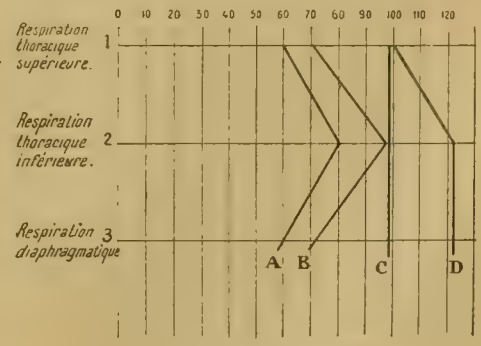


FIG. 119. — Différents types de bonne respiration.

d'une membrane de caoutchouc à laquelle s'accroche l'extrémité d'un ruban périthoracique. Les deux cuvettes sont reliées par des tubes de caoutchouc se rejoignant et communiquant avec un levier inscripteur placé au contact d'un cylindre tournant régulièrement et muni d'un papier noirci.

On place l'appareil, au moyen du ruban périthoracique, successivement à chacune des trois hauteurs, et l'on obtient ainsi le tracé pneumographique de la respiration.

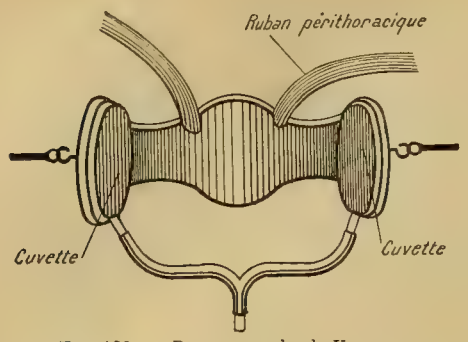
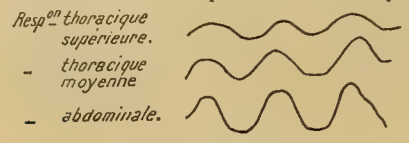


FIG. 120. — Pneumographe de VERDIN.

Si la respiration est bonne, les trois lignes brisées doivent être sensiblement parallèles. Exemple :



Le *thoracographe* du docteur DUFESTEL est un appareil de haute précision, utilisable surtout dans les laboratoires. Il présente l'avantage de prendre à telle hauteur que l'on veut le périmètre thoracique et d'en fournir immédiatement le tracé complet au moyen d'un stylographe placé sur un plateau mobile muni d'une feuille d'inscription quadrillée. Ce plateau mobile exécute, grâce à un mécanisme ingénieux, un tour complet sur lui-même pendant la révolution du chariot autour du sujet.

Contrôle de la capacité vitale. — On appelle capacité vitale la quantité d'air que l'on peut faire sortir de la poitrine par une expiration forcée après une inspiration complète.

Il reste toujours dans les poumons, même après une expiration forcée, une certaine quantité d'air que l'on appelle *air résidual* ou *résiduaire* et qui peut être évalué à 1 100 centim. cubes environ, chez un adulte.

La capacité vitale varie avec l'âge, la taille et le périmètre thoracique. — Elle est en moyenne de 3 litres 8.

1. — TABLEAUX

Anglais.

HOMMES			TAILLE	FEMMES		
TOUR de poitrine après l'expiration.	CAPACITÉ VITALE en centim. cubes.	POIDS		TOUR de poitrine au-dessous des seins.	CAPACITÉ VITALE en centim. cubes.	POIDS avec vêtements.
99	4,752	75	183	83	3,900	65
97	4,588	74	180	82	3,764	64
96	4,425	73	178	81	3,621	63
95	4,261	72	175	79	3,490	62
93	4,097	71	173	78	3,343	61
92	3,933	70	170	77	3,212	60
91	3,769	69	168	76	3,063	59
89	3,605	68	165	75	2,932	58
88	3,441	67	163	74	2,785	57
86	3,277	66	160	72	2,654	56
85	3,114	65	158	71	2,506	55
84	2,950	64	155	70	2,375	54
82	2,785	63	152	69	2,228	53
81	2,622	62	150	68	2,097	52
79	2,458	61	147	63	1,949	51

Français.

HOMMES			TAILLE	FEMMES		
TOUR de poitrine.	CAPACITÉ VITALE en centim. cubes.	POIDS		TOUR de poitrine.	CAPACITÉ VITALE en centim. cubes.	POIDS
86	4,40	70,7	177			
86	4,29	69,7	176			
86	4,35	70	175			
87	4,56	70,3	174			
87	4,17	73,1	172			
84	3,86	64,7	171			
84	3,91	65	170			
84	3,85	63	169			
82	3,55	61	165			
81	3,32	59,4	164			
82	3,49	58,7	163			
82	3,41	58,8	162	75	3,05	58,5
			161	75	3,26	58,5
			159	74	3,03	58,5
			155	72	2,68	55,2
			154	74	2,72	55,3
			152	71	2,39	53,6
			151	72	2,49	53,6
			149	71	2,36	51,9
			147	72	2,51	53,2

On mesure la capacité vitale au moyen d'appareils appelés *spiromètres*.

Le plus simple d'entre eux est le *spiromètre de* Vérdin : c'est une sorte de compteur à gaz muni d'un tube à embouchure dans lequel on souffle, après une inspiration aussi profonde que possible, toute la provision d'air que l'on a faite. Une aiguille marque sur un cadran gradué en litres et centilitres la capacité respiratoire du sujet.

Détermination de la qualité de l'inspiration. — Il est très important, pour un chanteur ou pour un futur chanteur, de savoir si son périmètre thoracique (après une expiration profonde) et sa capacité vitale sont suffisants.

Pour cela, on compare les résultats obtenus avec les mesures données par les *tableaux types* indiquant, pour un sujet normal, suivant sa taille, le poids, le périmètre thoracique et la capacité vitale qu'il doit avoir.

Il ne faut pas prendre trop à la lettre les indications données par ces tableaux. Pour que de pareilles indications aient une valeur certaine, il faudrait qu'elles eussent été prises sur des individus non seulement de même race, mais encore de même état social. On sait, en effet, que chaque peuple présente des caractères morphologiques particuliers et que chaque profession déforme plus ou moins l'organisme.

Les renseignements fournis par le tableau type anglais, pris uniformément sur des sujets sportifs, ont plus de valeur que ceux du tableau type français établi d'après des mesures prises sur des sujets quelconques. Il n'est donc pas nécessaire que l'élève s'évertue à acquérir les mesures du tableau type, correspondant à sa taille. Il est de beaucoup préférable qu'il se contente d'exercer journellement ses muscles et sa respiration très progressivement, en évitant la fatigue et sans autre préoccupation que de faire chaque jour un progrès sur lui-même.

Il est important de relever de temps en temps son tour de poitrine, son poids et sa capacité vitale sur une *fiche respiratoire* dont le modèle sera donné plus loin.

Contrôle de l'expiration. — Minutage. Flamme couchée.

Le contrôle de l'expiration est plus délicat que celui de la recette d'air (inspiration).

Il doit porter sur la *durée du souffle* et sur *sa régularité*.

Contrôle de la durée du souffle. — Ce contrôle consiste à minuter l'expiration.

Pour que ce minutage ait une valeur, il faut :

a) faire *préalablement* une expiration complète aussi librement que possible par le nez ;

b) faire une inspiration nasale profonde, mais sans forcer ;

c) expirer lentement par le nez.

L'expiration nasale permet un contrôle plus rigoureux, parce que la forme et les dimensions des fosses nasales restent sensiblement égales dans tous les cas ; il n'y a donc pas à craindre que les variations de capacité du conduit aérifère viennent influer sur la durée de l'expiration.

On augmente progressivement de semaine en semaine la durée de l'expiration, pour arriver à la soutenir pendant 12, 13 et même 15 secondes.

Contrôle de la régularité du souffle. — Pour s'assurer que l'expiration est régulière, il y a deux moyens :

a) soit placer une bougie allumée devant la bouche largement ouverte et immobile, pendant qu'on soutient l'expiration : la flamme ne doit pas vaciller.

b) soit s'exercer à souffler lentement la flamme d'une bougie de façon à la maintenir bien horizontale le plus longtemps possible.

Fiches respiratoires. — Tout candidat aux études vocales, aussi bien que tout élève de chant ou de diction, devrait avoir sa fiche respiratoire donnant sa taille, son poids, son périmètre thoracique et sa capacité vitale.

Voici un modèle de fiche respiratoire à établir chaque mois :

	MESURES DU SUJET	NORMALES	OBSERVATIONS
Taille.....	1,70		
Poids.....	78 kg.	70	+ 8 kg.
Tour de poitrine..	0m,86	92	— 6 cent.
Capacité vitale....	2lit,9	3,9	— 1 litre.

CORRECTION DES RESPIRATIONS DÉFECTUEUSES

I. — Suppression des obstacles à la respiration normale.

Les obstacles à la respiration sont de deux sortes :

« 1° *D'origine interne :* inflammation des poumons, digestion non faite ou mal faite, dilatation des intestins, surcharge graisseuse, névralgies ou rhumatismes musculaires, palpitations, trac (système nerveux) ;

« 2° *D'origine externe :* vêtements mal compris, corset mal fait, corset trop serré, corset mal placé, corset mal mis. » (Docteur Marage.)

1° *Obstacles d'origine interne.* Il va sans dire que les affections pulmonaires aiguës ou chroniques accompagnées de symptômes généraux ou localisés à l'appareil vocal ne permettent pas d'exercer la voix. Telles sont les *congestions* pulmonaires, les *scléroses*, qui réduisent le champ respiratoire et diminuent la capacité de l'air inspiré du tiers ou de la moitié et produisent de l'essoufflement ; *l'emphysème pulmonaire*, qui est une dilatation permanente des alvéoles et a pour résultat une diminution de 20 à 60 p. 100 de la capacité respiratoire ; enfin la *tuberculose*, dans laquelle, au début, la capacité respiratoire tombe au-dessous de trois litres ou même de deux litres et demi, et le périmètre thoracique sous l'aiselle tombe à moins de la demi-taille du sujet.

Le travail de la digestion détermine, chacun le sait, un peu de congestion dans tous les organes. Il y a donc intérêt à ne faire les exercices qu'à distance des repas.

Les distensions des intestins, fréquentes chez les nerveux, la surcharge graisseuse, les douleurs mus-

culaires de nature rhumatismale, font obstacle au libre jeu de la cage thoracique.

2° *Obstacles d'origine externe.* Les vêtements amples sont de beaucoup préférables pour permettre l'aisance aux fonctions du corps (circulation, respiration, digestion, etc.).

Tous les chanteurs connaissent les inconvénients d'un faux col trop juste ou d'un vêtement trop serré à la taille. Mais le plus meurtrier des vêtements c'est le corset féminin. Heureusement, l'usage de la ceinture et du soutien-gorge tend à se généraliser. Voici ce que dit du corset le docteur MARAGE :

« On comprend, en effet, que le corset peut empêcher le refoulement des intestins et, par suite, le fonctionnement du diaphragme; on n'a plus alors à sa disposition que la respiration thoracique, alors V[1] est trop petit. De plus H devient trop petit, parce que, le corset remplaçant les muscles de la paroi abdominale, ceux-ci cessent de se contracter (ventre mou, en tablier) et s'atrophient.

« Un corset trop serré fait engraisser parce que, la respiration étant incomplète, on n'absorbe pas assez d'oxygène et on ne peut plus brûler ses carbures d'hydrogène, c'est-à-dire sa graisse.

« Tous les organes du bas ventre sont abaissés, et les reins deviennent flottants.

« De plus, la circulation, qui est fonction de la respiration, se fait mal, d'où congestion du larynx, du pharynx et de la face.

« Un corset n'est supportable que s'il ne dépasse pas les fausses côtes et ne comprime pas la taille; en bas, il soutient la masse intestinale et peut être plus serré; les jarretelles bien mises l'empêchent de remonter.

« On ne doit jamais mettre son corset étant debout, il faut le mettre étant étendue sur un lit, et commencer par accrocher les agrafes du bas, afin de bien remonter tous les organes abdominaux. »

II. — Correction de la respiration claviculaire.

On remédie à la respiration claviculaire :

1° En supprimant, s'il y a lieu, tout vêtement ou sous-vêtement qui serre la taille, notamment le corset qui empêche la libre expansion des côtes, comprime les organes abdominaux et diminue en moyenne d'un tiers la capacité respiratoire.

2° En exerçant *tous* les muscles respirateurs, et *en particulier les muscles abdominaux,* qui sont les antagonistes des muscles thoraciques et, comme tels, tendent à attirer le thorax vers l'abdomen et, par suite, à réduire le mouvement d'élévation des côtes, surtout lorsqu'il est exagéré, comme dans la respiration thoracique supérieure.

3° En faisant des inspirations profondes, assis sur une chaise, les bras croisés par derrière sur le dos de la chaise, le plus haut possible. « On rend ainsi immobiles les épaules et impossible la respiration claviculaire; on arrive au même résultat en serrant les coudes entre les bras d'un fauteuil ou dans le coin d'un canapé ou par tout autre moyen analogue. » (Docteur MANDL.)

III. Correction de la respiration abdominale.

Qu'elle soit due à la faiblesse des muscles abdominaux ou à un obstacle tel que les bretelles trop tirées, qui gênent la respiration claviculaire et obligent à rechercher d'instinct une respiration compensatrice, ou qu'elle soit due à un entraînement erroné, la dilatation exagérée de la paroi abdominale peut être corrigée :

1° En exerçant surtout les muscles abdominaux, principalement dans la position couchée (Voir Fixation de la cage thoracique : abdomen).

2° En portant au besoin au début une large ceinture serrant modérément l'abdomen dans sa portion sous-ombilicale.

GYMNASTIQUE DU THORAX ET DE L'ABDOMEN (EXERCICES RESPIRATOIRES)

Position fondamentale. — Respiration de repos. Respiration rythmée.

Attitude fondamentale ou position réglementaire. — Avant de commencer les exercices, il est indispensable de connaître l'attitude fondamentale dite encore position réglementaire, qui peut se définir ainsi :

Debout, pieds en équerre, bras tombants le long du corps, paumes tournées vers les cuisses, doigts joints et allongés, ventre rentré sans exagération (c'est-à-dire sans reculer le bassin et sans cambrer la taille), épaules en arrière et effacées, tête droite, menton un peu rentré (double menton).

Cette attitude est déjà à elle seule un excellent exercice : elle fait travailler tous les muscles et redresse la colonne vertébrale (il faut chercher à se grandir de la taille à la tête); elle habitue à tenir la tête droite grâce au mouvement de rengorgement; l'effacement modéré des épaules fait rentrer les omoplates et élargit la poitrine; l'effacement du ventre évite le raidissement de la colonne vertébrale, raidissement qui aurait pour inconvénient de développer exagérément les muscles dorsaux, d'où résulterait un allongement des muscles de l'abdomen, c'est-à-dire une diminution de résistance de la sangle abdominale[2].

Respiration de repos. — Il est un principe essentiel en culture physique, c'est de terminer chaque exercice par quelques respirations de repos.

La respiration de repos s'exécute dans la *position fondamentale : droit, colonne vertébrale en extension, menton fléchi, épaules effacées.*

Cette précaution de fléchir le menton est indispensable pour éviter la traction trop prononcée des muscles sterno-mastoïdiens et scalènes, qui sont les fixateurs du thorax et ne doivent intervenir que tout à fait exceptionnellement comme muscles inspirateurs, car ils produisent alors la respiration claviculaire qui est à déconseiller, comme nous l'avons vu.

La respiration de repos est excellente pour ventiler les poumons après une fatigue quelconque ou à la fin d'une série d'exercices.

Il est donc bon de terminer la séance de gymnastique prévocale par quelques respirations de repos. En voici la technique :

1° Faire une expiration nasale complète en contractant au maximum les muscles abdominaux;

2° Faire une inspiration nasale complète assez lentement;

1. V désigne ici le volume de l'air inspiré, H la pression de cet air

2. « On constate chez certains Suédois, dit le docteur HECKEL, une sangle abdominale détendue, des viscères légèrement ptosiques (tombants) et des troubles digestifs consécutifs. »

3° Retenir l'air quelques secondes;

4° Chasser l'air en plusieurs fois avec force entre les lèvres contractées, comme pour siffler, mais sans gonfler les joues.

Il faut exécuter cet exercice fréquemment, à divers moments de la journée, et ne jamais l'omettre en fin de séance d'exercices.

« Pour exécuter un travail de longue haleine, il faut savoir ménager ses forces, surtout ne pas se presser au début; il faut aussi couper son activité par des temps de repos bien placés et bien proportionnés aux périodes de travail[1]. »

Nécessité de rythmer la respiration. — On sait qu'il y a une relation étroite entre le rythme respiratoire et le rythme du cœur (pouls).

Chez l'enfant de sept à dix ans, on compte environ quinze mouvements respiratoires pour quatre-vingt-six pulsations; de douze à seize ans, quatorze mouvements respiratoires pour quatre-vingts pulsations.

Chez l'homme adulte, dix mouvements respiratoires correspondent à soixante-dix pulsations; chez la femme, treize mouvements respiratoires correspondent à soixante-quatorze pulsations; enfin chez le vieillard, on compte neuf respirations pour soixante pulsations.

Ainsi, chez l'adulte normal, un mouvement respiratoire dure six à sept pulsations.

Le besoin trop fréquent de respirer est un signe de mauvais fonctionnement des poumons.

Meilleure est l'ampliation thoracique, plus est réduit le nombre des mouvements respiratoires dans un temps donné.

Il y a donc intérêt à développer la respiration en tenant compte d'abord du rapport existant, chez un sujet donné, entre le nombre des pulsations et le nombre des mouvements respiratoires.

On aura soin d'abord de donner à l'inspiration et à l'expiration une durée égale, en comptant mentalement un même nombre de pulsations.

Puis, on divisera par trois le nombre de pulsations trouvé pour l'inspiration, de façon à attribuer les deux tiers de ce nombre à la durée du mouvement inspiratoire, et le tiers restant à un arrêt entre l'inspiration et l'expiration, arrêt pendant lequel on conservera le souffle.

On fera de même pour l'expiration, à laquelle on appliquera les mêmes chiffres, et on la fera suivre d'un temps d'arrêt pendant lequel on gardera les poumons vides.

Supposons, par exemple, que la durée totale de l'inspiration représente six pulsations, le mouvement respiratoire total (inspiration et expiration) durera douze pulsations et se répartira comme suit :

Inspiration = 4 pulsations.
Arrêt (souffle retenu) = 2 pulsations.
Expiration = 4 pulsations.
Arrêt (poumons vides) = 2 pulsations.
Total égal = 12 pulsations.

C'est la formule 4/2.

Il faut arriver, après un certain temps d'entraînement, à remplacer cette formule par la formule 6/3 qui se traduit ainsi :

Inspiration = 6 pulsations.
Arrêt (souffle retenu) = 3 —
Expiration = 6 pulsations.
Arrêt (poumons vides) = 3 —

En vue du chant, qui exige la prolongation de l'expiration, on emploiera plus tard d'autres formules, de façon à ralentir l'expiration, soit par exemple dans un même mouvement respiratoire les deux formules :

Inspiration : 4/2.
Expiration : 6/3.

L'essentiel est de procéder avec prudence et très progressivement.

Mais il sera bon, après des exercices de respiration à expiration retardée, de revenir peu à peu à un rythme moyen où le rapport normal 1/2 entre les périodes d'inspiration et d'expiration d'une part, et les périodes intermédiaires de l'autre, se trouve rétabli. Ce sera le meilleur moyen de reposer peu à peu les poumons.

On pratiquera pour finir des respirations de repos

EXERCICES PRÉLIMINAIRES
MOUVEMENT DES JAMBES ET DES BRAS

Utilité des mouvements es jambes et des bras. — Les mouvements des membres supérieurs et inférieurs ne sont pas de simples mouvements auxiliaires associés aux mouvements du tronc et de l'abdomen.

Même effectués isolément, ils ont une efficacité directe sur le tronc et l'abdomen, car ils y déterminent des contractions. Les mouvements des jambes et des bras font travailler les muscles abdominaux et thoraciques. Mais le contraire n'a pas lieu : le travail des muscles de l'abdomen et du thorax n'a pas de répercussion appréciable sur les muscles des jambes et des bras.

Il y a donc une utilité incontestable à faire des mouvements analytiques des membres supérieurs et inférieurs. « Une méthode, qui se contenterait de développer la musculature des membres supérieurs ou inférieurs, devrait, théoriquement, arriver à produire aussi un développement analogue dans le reste de l'organisme. » (Docteur Heckel[2].)

De plus, les mouvements des bras et des jambes sont associés presque toujours aux mouvements respiratoires et n'ont, à ce point de vue, d'efficacité que s'ils sont correctement exécutés.

Mais il faut insister sur les mouvements des jambes, qui ont sur le développement de la respiration une importance capitale.

Jambes. — Quatre exercices.

Importance capitale des mouvements des jambes pour développer la respiration. — Les mouvements des membres inférieurs sont beaucoup plus favorables que ceux des bras pour développer la respiration.

En effet, le plus sûr moyen pour développer le poumon étant de créer la *soif d'air*, et celle-ci ne pouvant résulter que de « la contraction au même moment d'un grand nombre de muscles ou des membres qui en contiennent de grandes masses » (docteur Heckel), on ne saurait mieux s'adresser, pour créer le besoin de respirer, qu'aux mouvements des membres inférieurs, plus volumineux, plus massifs et plus résistants que les bras.

Il sera donc très favorable de commencer les séan-

1. *Manuel d'exercices physiques du Ministère de l'Instruction Publique*, publié en 1919.

2. Docteur Francis Heckel, *Culture physique et cure d'exercices*, p. 291. Ed. Masson et Cie.

ces d'exercices par des mouvements des jambes, par exemple, des pointes ou de la marche sur place; ces mouvements sont tout particulièrement indiqués pour précéder les exercices respiratoires.

I. **Jambes tendues (pointes).** — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, jambes tendues.

Exécution. — *Premier temps.* Se dresser tout droit sur la pointe des pieds aussi haut que possible.

(Inspirer par le nez pendant ce premier temps.)

Second temps. Ramener les talons à terre en redescendant doucement.

(Expirer par le nez pendant ce temps.)

Variantes. On peut faire cet exercice mains à la nuque. On peut également avancer par petits sautillements sur la pointe des pieds sans baisser les talons, puis revenir en arrière de la même manière.

Effet. Développe les muscles des mollets et des cuisses.

Nota. Il résulte d'une récente communication du docteur Gautiez, présentée à l'Académie des sciences par le professeur d'Arsonval, que « marcher sur la pointe des pieds augmente le volume d'air inspiré, en faisant fonctionner les sommets des poumons inertes dans la marche sur les talons et, par suite, dans une position d'inaction favorisante de la tuberculose ».

D'un contrôle fait par M. Amar, du Conservatoire des Arts et métiers, il résulte que la ventilation pulmonaire s'accroît de 17 pour 100 et que l'intensité des échanges respiratoires augmente de 14 p. 100.

En totalisant ces résultats, on constate une amélioration de 33 p. 100 de la vie cellulaire dans l'attitude droite sur la pointe des pieds.

II. **Jambes en flexion.** — *Attitude.* Debout, pieds joints, mains aux hanches.

Nota. Plus tard, cet exercice pourra être exécuté mains à la nuque, — puis bras en extension soit en avant, soit en croix, soit tendus verticalement.

Exécution. — *Premier temps.* Elever en avant la cuisse gauche jusqu'à ce qu'elle soit horizontale, puis étendre le jarret et le pied. Pendant ce mouvement, la jambe droite doit rester bien verticale et tendue.

Second temps. Ramener la jambe à sa position de départ; puis reprendre l'exercice au premier temps avec la jambe droite.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effet. Développe les muscles fléchisseurs de la cuisse, les extenseurs de la jambe et du pied, les muscles abdominaux, les pectoraux, les extenseurs du tronc et les muscles de l'épaule.

Recommandation. Eviter de relever trop la jambe. Ce mouvement serait défectueux : il arrondirait le dos; serait inharmonieux et mal coordonné. Pratiqué couché, le relèvement complet du genou devient, au contraire, excellent.

III. **Jambes en flexion avec accroupissement.** — *Attitude.* Droit, mains aux hanches, élevé sur la pointe des pieds joints.

Exécution. — *Premier temps.* Fléchir les jambes en s'accroupissant le plus possible;

Second temps. Se redresser et revenir à la position initiale.

Répéter cinq à dix fois.

Effet. Action sur les muscles fléchisseurs et extenseurs et sur les muscles lombaires et abdominaux. Cet exercice a une grande influence sur le développement pulmonaire.

Variante. On peut exécuter cet exercice les bras tendus en avant poings fermés, ou encore le commencer bras tombants, poings fermés, et élever les bras en avant jusqu'à la position horizontale pendant le mouvement d'accroupissement.

IV. **Jambes tendues. Circumduction de la jambe.** — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, pieds joints.

Exécution. — *Premier temps.* Décrire avec la jambe droite un arc complet d'avant en arrière, de gauche à droite.

Second temps. Décrire avec la jambe gauche un arc complet d'avant en arrière, de droite à gauche.

Répéter cinq à dix fois l'exercice complet.

Effet. Développe les muscles extenseurs de la cuisse (quadriceps), de la jambe (jumeaux), de l'abdomen (surtout les obliques) et des jambes (droit interne et jambier intérieur).

Variante. Décrire un même cercle en sens inverse, c'est-à-dire de droite à gauche pour la jambe droite et de gauche à droite pour la jambe gauche.

Marche sur place. — Marcher sur place en soulevant fortement les genoux et en les portant en dehors le plus possible, la pointe du pied dirigée vers le sol. Commencer dans un rythme assez lent, que l'on augmentera peu à peu. Soulever chaque pied aussitôt que la pointe de l'autre a touché le sol.

Répéter l'exercice vingt fois, pendant une quinzaine de secondes.

Importance des mouvements du bras et de l'épaule. — L'exercice de la musculature des bras est indispensable pour donner toute liberté nécessaire aux articulations de l'épaule et du coude, liberté requise pour compléter les mouvements des muscles thoraciques.

Quoique moins efficace que le travail des jambes pour créer la soif d'air, l'exercice des bras a, cependant, une influence favorable sur la respiration.

L'ouverture ou l'élévation des bras pendant l'inspiration aide la cage thoracique à s'épanouir; la fermeture ou l'abaissement des bras permet de pousser à fond l'expiration.

Le développement normal de l'épaule et du bras est une des conditions d'une bonne culture physique. Si la musculature de l'épaule est faible, tout le haut du corps est déformé, l'épaule tombe, la poitrine se creuse, les omoplates font saillie et le dos se voûte. Il en résulte une respiration superficielle, une poitrine sans expansion et une capacité vitale insuffisante.

Dans un corps normalement développé, l'omoplate doit être bien immobilisée, afin que le bras conserve toute sa liberté d'action pour pouvoir produire un effort quelconque.

Les mouvements de l'épaule sont toujours associés à ceux du bras.

Il faut que le bras puisse décrire autour de l'épaule le cercle le plus parfait possible.

Il y a cinq mouvements possibles de l'articulation de l'épaule :

1° *abduction* ou écartement des bras;

2° *adduction* ou rapprochement des bras près du tronc;

3° *élévation ou abaissement;*

4° *circumduction;*

5° *rotation* en dedans et en dehors du membre entier à l'aide des muscles de l'épaule.

Quant aux bras, on les fait travailler tout entiers en faisant mouvoir l'articulation du coude.

Cette articulation est susceptible de quatre mouvements :

1° flexion;

2° extension;

3° pronation, mouvement de rotation de la main qui amène la paume en avant;

4° supination, mouvement inverse qui amène la paume en arrière.

« Il ne faut pas oublier, dit le docteur Ruffier[1], que le bras comprend non seulement des muscles fléchisseurs situés à sa partie antérieure (*biceps* et *brachial antérieur*), mais aussi des muscles extenseurs, les trois faisceaux du *triceps* situés à sa partie postérieure. La culture myologique du bras comprendra donc essentiellement un mouvement faisant intervenir la contraction des *fléchisseurs* de l'avant-bras et un mouvement faisant intervenir la contraction des extenseurs de l'avant-bras. » (Docteur Ruffier.)

Bras. — Quatre exercices.

Muscles du bras. — Muscles du thorax, du dos et de l'épaule.

I. Élévation et abaissement. — *Attitude.* Debout, corps droit reposant un peu en arrière sur les talons joints, bras pendants, paumes tournées vers les cuisses.

Exécution. — *Premier temps.* Élever les bras en avant sans les fléchir, jusqu'à la position verticale (bras dans le prolongement du corps).

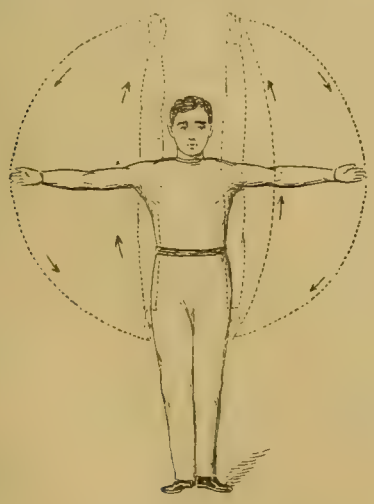


Fig. 121.

Second temps. Ramener les bras latéralement à leur position de départ.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Recommandation. En élevant les bras, avoir soin de tenir les paumes tournées l'une vers l'autre; en abaissant les bras, lorsqu'ils reviennent à la hauteur des épaules, tourner les mains paumes en dessous.

Effet. Développe, pendant le premier temps, le deltoïde, le sus-épineux, le grand pectoral et un peu le biceps; pendant le second temps, le grand pectoral, le grand dorsal, le grand rond et le triceps.

1. Docteur Ruffier. *Soyons forts! Manuel élémentaire de culture physique*, p. 140. Ed. Librairie « Portez-vous bien » 30 rue de la Victoire, Paris.

II. Écartement et rapprochement. — *Attitude.* Debout, corps droit, talons joints, bras tendus horizontalement en avant à hauteur des épaules, paumes appliquées l'une contre l'autre,

Exécution. — *1er temps.* Ouvrir les bras jusqu'à la position en croix à hauteur des épaules.

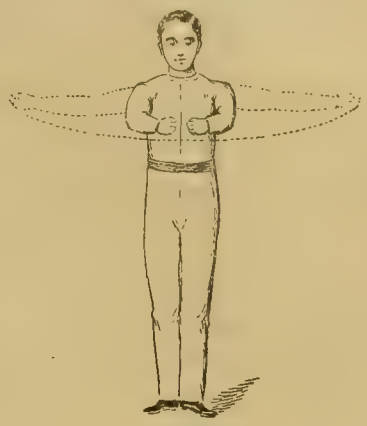


Fig. 122.

2e temps. Ramener les bras dans le même plan horizontal jusqu'à leur position de départ.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effet. Si, pendant l'écartement des bras, on prend soin de tourner lentement les paumes de façon à ce qu'elles se présentent tournées vers le haut dans la position bras en croix, cet exercice développe les deltoïdes et les muscles pronateurs et supinateurs.

Variante. L'exercice peut être fait le tronc fléchi à angle droit sur le bassin comme dans l'exercice suivant. Il fait alors travailler les muscles de l'épaule et du dos.

III. Avant-bras : biceps et triceps[1]. *Attitude.* Corps fléchi à angle droit sur le bassin, les jambes restant bien tendues, la tête un peu relevée, les coudes près du corps, bras tenus horizontalement en arrière.

Exécution. — *1er temps.* Fléchir l'avant-bras droit en avant très énergiquement (travail du biceps).

2e temps. Ramener énergiquement l'avant-bras droit à sa position initiale (en arrière, dans le prolongement du bras (travail du triceps).

3e temps. Fléchir l'avant-bras gauche en avant, très énergiquement.

4e temps. Ramener énergiquement l'avant-bras gauche à sa position initiale (en arrière dans le prolongement du bras).

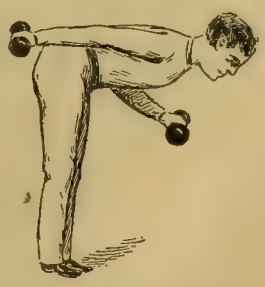


Fig. 123.

Effet. Développe les biceps dans la flexion, et les triceps dans l'extension de l'avant-bras.

Nota. Le triceps, muscle qui forme la partie postérieure du bras, sert à étendre l'avant-bras; c'est lui qui nous permet de *nous relever* si nous sommes étendus à terre, de *repousser*, de *parer*, de *frapper*. Ce muscle très important est généralement, comme tous les muscles du plan dorsal, trop négligé chez l'homme moderne[2].

2. Voir Docteur Francis Heckel, *Culture physique*, p. 208.

IV. **Avant-bras : pronateurs et supinateurs.** — *Attitude.* Debout, coudes au corps, *avant-bras fléchis à angle droit en avant,* poings fermés et joints doigt à doigt, les pouces en dessus.

Exercice. — *1er temps.* Exécuter un mouvement de rotation des poignets de dedans en dehors, la main droite de gauche à droite, la main gauche de droite à gauche, comme pour tourner des clefs dans des serrures.

2e temps. Ramener les poings à leur position initiale.

Variante. Exécuter le même mouvement de torsion des avant-bras en tenant ceux-ci fléchis à angle droit, non plus en avant, mais *latéralement.*

Effet. Développe les muscles supinateurs et pronateurs.

Fixation de la cage thoracique. Cou. Dos. Épaule.

Nécessité de la fixation de la cage thoracique. — *Principe.* Pour assurer une bonne respiration, il faut au préalable avoir *un cou solide, des omoplates bien attachées, c'est-à-dire un bon plan dorsal, enfin une bonne sangle abdominale.*

C'est à ce prix seulement que l'on pourra faire travailler utilement la cage thoracique et acquérir la respiration complète.

Rôle du cou dans la respiration. — Comme nous l'avons vu, « la cage thoracique est en quelque sorte suspendue à la colonne vertébrale cervicale et à la base du crâne par l'intermédiaire des masses musculaires qui constituent le cou. Les muscles principaux de cette région : le sterno-cléido-mastoïdien et les deux muscles scalènes dans la région antérieure, sont en réalité les muscles respiratoires de la clavicule et des premières côtes. Les muscles postérieurs, si nombreux et si robustes, constituent la colonne de soutènement de la tête, dans la région de la nuque. Ces muscles fixent la masse crânienne osseuse et aussi maintiennent les points d'insertion vertébraux des muscles respiratoires antérieurs ».

Ainsi : « *la vigueur musculaire du cou indique la possibilité d'un bon fonctionnement respiratoire, au moins pour ce qui est de la mécanique musculaire de cette fonction*[1]. »

Il y a, de plus, une solidarité fonctionnelle entre le cou et la poitrine et l'abdomen.

Il est un principe physiologique reconnu par tous les médecins et dont nous avons déjà parlé, c'est que la contraction d'un muscle se propage dans les muscles voisins.

Muscles du cou. — Leur importance. Quatre exercices.

Importance du cou dans la respiration. — Le cou a dans la respiration un rôle de première importance. La tonicité de ses muscles concourt au bon fonctionnement des poumons et correspond à un bon état fonctionnel de la musculature thoracique.

Au point de vue de son fonctionnement, le cou peut être séparé en *cou antérieur* et *cou postérieur.*

Le *cou antérieur* sert aux mouvements de rotation ou de fléchissement de la tête et au soulèvement de la clavicule et des premières côtes. Il est donc *inspirateur.*

Son intervention, à ce point de vue, est particulièrement mise en évidence dans la respiration défectueuse que l'on nomme respiration claviculaire.

Si les faisceaux charnus nommés scalènes, qui vont des vertèbres cervicales aux premières et deuxièmes côtes sont en bon état de tonicité, ils maintiennent les côtes, dans leur position qui doit se rapprocher autant que possible de l'horizontale.

Ces muscles sont aidés dans leur rôle de suspension par d'autres, tels que les sterno-cléido-mastoïdiens, qui participent au soulèvement des côtes pendant l'inspiration.

Le *cou postérieur* concourt également à la respiration en agissant non pas directement, mais comme fixateur des épaules et des omoplates.

Le muscle le plus important est ici le trapèze, qui s'attache à la tête, aux vertèbres du cou et aux dix premières vertèbres du dos, aux omoplates et aux clavicules.

Son rôle est nettement statique, fixateur : il rapproche les épaules, maintient les omoplates appliquées sur les côtes, et modère la contraction des muscles de l'épaule et du dos.

Le développement du trapèze est l'indice de la vigueur du cou, condition essentielle d'un bon mécanisme de la respiration. Un cou atrophié, de faible musculature, indique toujours une insuffisance respiratoire.

Il y a donc grand intérêt à développer la musculature du cou pour fixer la cage thoracique et faciliter le soulèvement des côtes : enfin, la vigueur du cou contribue à la rectitude de la colonne vertébrale.

1er exercice : **Flexion de la tête en avant et en arrière.**

Attitude : Debout. Corps droit, talons joints, mains aux hanches, épaules bien baissées, dos droit, menton effacé, c'est-à-dire enfoncé avec décision.

Autre attitude : Assis. Dos appuyé au dossier de la chaise, bras allongés maintenant le siège. *Nota.* L'exercice est plus facile dans cette attitude.

Exécution. — *1er temps.* Fléchir la tête en arrière en étirant le cou le plus possible.

(Inspirez pendant ce mouvement.)

2e temps. Ramener et fléchir la tête en avant en allongeant bien le cou de façon à porter le menton vers le sternum.

(Expirer pendant ce temps.)

Répéter cet exercice cinq fois.

Fig. 124.

En terminant, expirer en redressant la tête jusqu'à l'attitude normale (droite). Ne jamais finir par la flexion en avant.

Conservez bien les épaules baissées et le dos droit pendant tout l'exercice.

Effet. Consolide le système d'accrochage et dégage le sommet de la cage thoracique en exerçant notamment les muscles sterno-cléido-mastoïdiens, le trapèze et le transversaire du cou. Cet exercice a aussi une action sur les muscles du larynx.

2e exercice : **Flexion de la tête à droite et à gauche.** — *Attitude.* Debout ou assis comme au 1er exercice.

Exécution. — *1er temps.* Après avoir pris une inspiration dans l'attitude normale (tête droite, menton effacé), — fléchir la tête à droite, puis à

Fig. 125.

1. Docteur Heckel, *Culture physique*, p. 12.

gauche, sans la tourner et en conservant bien l'attitude des épaules.

2e *temps*. Ramener la tête à la position droite, en faisant une expiration.

Exécuter cet exercice cinq fois.

Effet. — Développe les muscles sterno-cléido-mastoïdiens et le trapèze; action indirecte sur les muscles du larynx.

3e *exercice :* **Rotation de la tête à droite et à gauche.** *Attitude :* Debout ou assis comme au 1er exercice.

Exécution. — 1er *temps*. Tourner lentement, mais avec force, la tête à droite jusqu'à ce que le menton arrive au-dessus de l'épaule. — Un court arrêt.

2e *temps*. — Ramener la tête dans une position analogue à gauche. — Un court arrêt.

Répéter cinq à dix fois.

Effet. Supprime la raideur de l'articulation du cou et développe les muscles sterno-cléido-mastoïdiens, le trapèze et le grand complexus, action indirecte sur les muscles du larynx.

Fig. 126.

4e *exercice :* **Circumduction de la tête.** — *Attitude*. Debout ou assis comme au 1er exercice.

Exécution. — 1er *temps*. Après une inspiration profonde, faire décrire lentement à la tête un cercle de droite à gauche (on remarquera que ce cercle est la base d'un cône dont le sommet est à l'articulation du cou). — Terminer par une expiration profonde.

2e *temps*. Après une inspiration profonde, exécuter le même mouvement de gauche à droite. Terminer par une expiration profonde.

Répéter cet exercice cinq fois.

Remarque. — Ce mouvement étourdissant un peu, on pourra, au début, s'appuyer contre un meuble ou fermer les yeux.

Il est préférable de ne pas décrire des cercles trop grands, afin d'éviter la congestion que le mouvement provoque s'il est trop étendu. Au contraire, en décrivant de petits cercles, le mouvement facilite la décongestion.

Fig. 127.

Effet. Développe et assouplit les muscles sterno-cléido-mastoïdiens et le trapèze; action indirecte sur les muscles du larynx.

Muscles du dos et de l'épaule. — Importance du plan dorsal. — Cinq exercices.

Importance des muscles du plan dorsal. — « Les muscles du dos servent à l'extension, au redressement et au maintien de la rigidité ainsi qu'à l'exécution des flexions latérales de la colonne vertébrale et par conséquent de tout le tronc, et concourent ainsi à l'inspiration et à l'expiration. Leur bon état et leur puissance d'action exercent donc dans plusieurs rapports une sérieuse influence sur l'ensemble de l'acte vital. » (Docteur Schreber[1].)

La colonne vertébrale est le point d'appui et le point de départ des autres mouvements du corps; tous ces mouvements dépendent plus ou moins de la tension des muscles du dos et par conséquent de l'état de la musculature dorsale.

En outre, l'activité des muscles du dos retentit sur les nerfs et les vaisseaux sanguins, fortifie la moelle épinière.

« Elle a aussi pour conséquence une plus grande aptitude à supporter facilement les influences extérieures et en outre celles qui peuvent engendrer les maladies. » (Docteur Schreber.)

I. **Flexion en avant et en arrière** (plongeon).

Attitude. — Debout, talons joints ou pieds écartés de 30 centimètres, mains aux hanches, coudes en arrière.

Exécution. — 1er *temps*. Pencher le corps en avant le plus possible, sans plier les genoux et en gardant la tête droite.

2e *temps*. Redresser fortement la tête et la partie supérieure du tronc, puis sa partie inférieure jusqu'à l'attitude droite, un peu cambrée.

Cinq à dix fois.

Effet. Pendant le 1er temps, travail des muscles droits de l'abdomen, et pendant le 2e temps, travail des muscles du dos.

Fig. 128.

Variantes. — On peut encore exécuter cet exercice soit mains à la nuque, coudes en arrière, soit bras étendus dans le prolongement du corps, soit bras tombants et venant à la fin du 1er temps toucher le sol par l'extrémité des doigts.

Nota. — Si le dos est raide, exécuter le 1er temps par petits mouvements, par à-coups en bas, prudents et répétés. On obtient ainsi un assouplissement de la colonne vertébrale et une amélioration de la tenue.

II. **Corps fléchi, battements des bras.** — *Attitude*. Tronc fléchi à angle droit, talons joints, tête redressée (regarder devant soi), bras pendant verticalement, les paumes se faisant face (on peut faire l'exercice avec des haltères).

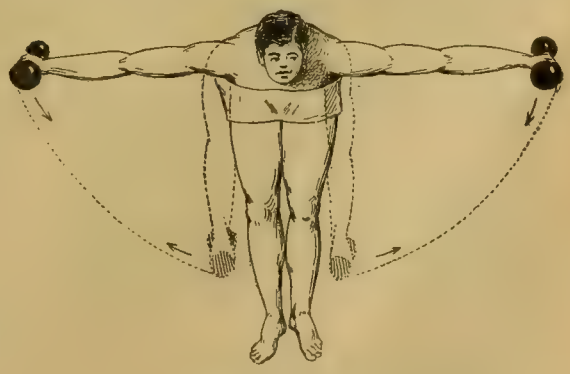


Fig. 129.

Exécution : 1er temps. — Ouvrir les bras en croix dans le prolongement l'un de l'autre.

1. Docteur Schreber, *Gymnastique de chambre*. Ed. Masson, p. 26.

2e *temps.* — Ramener les bras à leur position de départ.

Répéter cinq à dix fois.

Effet. Travail des muscles fixateurs des omoplates et du trapèze.

III. Mouvement de circumduction. — *Attitude.* Debout talons joints, bras pendants, paumes en dedans.

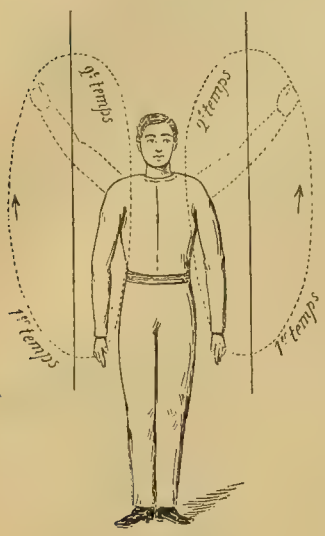


Fig. 130.

Exécution. — 1er *temps.* Décrire avec les bras tenus rigides un arc de cercle le plus grand possible d'avant en arrière et de bas en haut jusqu'à la position des bras en l'air.

2e *temps.* Continuer en arrière et de haut en bas le cercle commencé jusqu'à ce que les mains soient revenues à leur position de départ.

Effet. Pendant le premier temps, travail des pectoraux; pendant le second temps, travail des muscles du dos.

Variante. L'exercice peut être exécuté en sens inverse, c'est-à-dire de haut en bas et d'arrière en avant. Il fait alors travailler le deltoïde, le trapèze, le dentelé, le rhomboïde, le sus-épineux, le sous-épineux, le grand et le petit rond.

IV. Muscles du dos. — *Attitude.* Couché sur le ventre, mains sur les hanches, les pieds glissés sous un meuble assez lourd.

Exécution. — 1er *temps.* Redresser le buste le plus haut possible sans bouger les jambes et faire quelques torsions de tête à gauche et à droite.

2e *temps.* Revenir lentement à la position initiale.

Effet. Travail des muscles dorsaux.

Remarque. L'attitude de départ est déjà à elle seule, lorsqu'elle est bien prise, un excellent exercice. Pour la prendre correctement, il faut bien rentrer le dos et reculer les coudes et les épaules.

Pendant le premier temps, il faut veiller à bien relever les épaules à la même hauteur.

V. Muscles de l'épaule. Petits cercles. — On peut ajouter aux mouvements précédents, destinés à développer l'épaule, celui qui porte le nom de « petits cercles » et qui s'exécute bras en croix, soit avec des haltères, soit avec un extenseur en caoutchouc.

« Les bras étant placés *en croix* et tenant ou le poids ou la poignée de l'extenseur, décrivent des cônes à sommets placés sur l'articulation de l'épaule. Le sens du mouvement est surtout de bas en haut et d'avant en arrière. (Docteur Francis Heckel[1].)

Muscles de la paroi abdominale. — Importance de la sangle abdominale. — Quatre exercices couché. — Trois debout.

La paroi abdominale sert à soutenir les viscères; elle seconde et ranime toutes les fonctions, la circulation du foie, du rein, de la rate, du pancréas et de l'intestin; elle préserve les organes des mouvements violents du corps, sert aux mouvements de flexion, de rotation de circumduction, de fixation du thorax ou du bassin et des membres inférieurs; elle sert encore à diminuer les diamètres de la cavité abdominale et par conséquent joue un rôle considérable dans la digestion. Enfin la paroi abdominale a une importance capitale dans la respiration, soit indirectement, en maintenant la masse intestinale refoulée dans l'inspiration profonde par la poussée du diaphragme, soit directement dans l'expiration, due essentiellement à l'action des muscles abdominaux, dits pour cette raison muscles expirateurs.

Une bonne sangle abdominale est donc de première nécessité pour le chanteur.

Elle permet, en effet, avec le minimum d'effort, le maximum d'expansion de la cage thoracique suivant tous ses diamètres, et cela, grâce au soutien qu'elle assure à la masse abdominale, qui, trouvant un point d'appui sur la paroi musculaire, peut « par son immobilité, par sa rigidité, servir de *socle* sur lequel repose l'acte respiratoire[2] ».

Si la sangle abdominale est faible, tout l'organisme s'en ressent.

« Il n'est peut-être pas, dit le docteur Heckel, d'autre région du corps humain où l'utilité des mouvements éducateurs analytiques ou fasciculaires soit plus certaine et où, d'autre part, ils soient plus effectifs et d'application plus facile, à cause de la simplicité anatomique des parois abdominales.

« Je considère la *réfection de la sangle* musculaire de l'abdomen comme la *partie la plus importante de la culture physique*[3]. »

Or c'est précisément la sangle abdominale qui est négligée dans presque toutes les méthodes de gymnastique et dans les méthodes de chant.

Beaucoup de chanteurs avaient constaté, depuis longtemps, les bons effets d'une large ceinture légèrement compressive enroulée autour du ventre, déclarant que leur voix était ainsi plus soutenue et plus résistante.

« Chez les chanteurs, dit le docteur Joal[4], il est facile de comprendre qu'une ceinture, entourant la partie inférieure de l'abdomen et ne gênant pas l'expansion costale, pourra porter remède à la faiblesse de la paroi abdominale et aider cette dernière à supporter le poids des viscères. De plus, en présentant un point d'appui plus résistant à ces mêmes viscères, en limitant leur descente, elle diminuera le travail des muscles de la paroi et favorisera l'élévation des côtes inférieures. »

Or, s'il faut une ceinture au chanteur, c'est afin de « bloquer en quelque sorte la région abdominale et d'en faire une sorte de socle rigide sur lequel repose l'acte respiratoire », ainsi que l'a si bien exposé le docteur Pierre Bonnier.

Pourquoi chercher si loin, alors que la nature s'est chargée elle-même de nous pourvoir de la meilleure ceinture que l'on puisse rêver, une *ceinture vivante*, que l'on peut rendre souple, obéissante, résistante : la paroi abdominale? Sans une musculature abdominale en parfait état de tonicité, un chan-

1. Docteur Francis Heckel, *Culture physique et cure d'exercices*, p. 408.

2. Docteur Pierre Bonnier, *La Voix, Sa Culture physiologique*, p. 230. Éd. Alcan.

3. Docteur Francis Heckel, *Culture physique et cure d'exercices*.

4. Docteur Joal, *De la Respiration dans le chant*, p. 145. Éd. Rueff et Cie.

teur ne pourra jamais se rendre maître de sa respiration.

Inconvénients du développement exagéré de la ceinture abdominale. — Il faut éviter de développer jusqu'à l'excès la ceinture abdominale, car l'équilibre serait rompu entre les muscles abdominaux (expirateurs) et les muscles thoraciques (inspirateurs).

Les abdominaux, devenus trop puissants, tireraient trop sur les côtes et les empêcheraient de remonter suffisamment pendant l'inspiration; la taille manquerait de souplesse, la paroi abdominale serait durcie et la poitrine en quelque sorte ankylosée.

Le moyen d'éviter cette rupture d'équilibre entre les forces antagonistes des expirateurs et des inspirateurs est de développer parallèlement les uns et les autres. Dans l'expiration, il faut avoir soin de contracter au maximum la ceinture abdominale, afin de vider aussi complètement que possible les poumons.

Pour éviter le développement exagéré des muscles abdominaux, il suffit d'exécuter des mouvements de redressement du buste en élevant les bras et le corps en haut, comme pour se grandir, en se dressant sur la pointe des pieds.

Technique générale des mouvements abdominaux — Toute la gymnastique abdominale consiste essentiellement dans le rapprochement du tronc et des membres inférieurs. De là, deux mouvements types :

1° *en position debout*, flexion du tronc vers les membres inférieurs;

2° *en position couchée*, flexion ou relèvement des membres inférieurs vers le tronc.

Ces mouvements font agir les muscles *droits antérieurs* et les muscles *obliques* abdominaux, ainsi que leurs antagonistes les muscles *dorsaux* et les *sacro-lombaires*. Pour fixer le bassin et donner aux muscles abdominaux un point d'appui, il faut faire intervenir les muscles de la cuisse et les muscles fessiers.

On complète les deux mouvements sus-indiqués par les trois suivants, afin de faire travailler successivement toute la musculature abdominale :

3° *rotation du tronc sur le bassin* (action sur les muscles des hanches et sur les muscles profonds du dos);

4° *flexion du tronc sur les hanches* (action sur les muscles abdominaux latéraux et postérieurs, et sur les muscles intercostaux);

5° *circumduction du tronc sur les hanches* (action sur la totalité des muscles situés autour de la hanche).

Recommandation essentielle. — « Lorsqu'une paroi abdominale est particulièrement affaiblie ou infiltrée de graisse, il ne faut lui imposer tout d'abord que des *mouvements exécutés dans la station debout*, des flexions du buste d'avant en arrière, de droite à gauche, de légères torsions latérales, etc. Ces mouvements sont faciles, n'exigent qu'un petit effort; mais *il ne faut compter sur eux que pour produire un entraînement de début*, pour adapter les muscles abdominaux aux efforts plus intenses qu'on leur demandera lorsqu'il faudra exécuter les *mouvements à terre*.

« Ces mouvements debout serviront tout d'abord à réhabituer les muscles à la contraction, à assouplir le torse, à animer la taille. » (Docteur Ruffier[1].)

1. Docteur Ruffier, *Soyons forts, Manuel de culture physique*, Librairie de « Portez-vous bien, » 30, rue de la Victoire, Paris.

I. Flexion du corps en avant et en arrière : voir premier exercice pour les muscles du dos.

II. Rotation du tronc. — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, pieds joints ou légèrement écartés, tronc tourné vers la gauche.

Exécution. — *1er temps.* Tourner le tronc vers la droite sans bouger les jambes.

2e *temps.* Tourner le tronc vers la gauche jusqu'à la position initiale.

Reprendre au premier temps.

Répéter cet exercice cinq à dix fois.

Effet. Développe les muscles *obliques* de l'abdomen, les muscles des couches profondes du dos et des hanches (muscle iliaque).

Variantes. Cet exercice peut être exécuté *bras tendus horizontalement en avant*, ou *bras en croix*. Alors, au travail des muscles de l'abdomen du dos et des hanches, se joint le travail des deltoïdes et des pectoraux.

Fig. 131.

III. Flexion du corps à droite et à gauche. — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, pieds joints ou légèrement écartés.

Plus tard, on peut varier l'attitude en mettant les mains derrière la nuque ou les bras étendus verticalement dans le prolongement du corps et maintenus parallèles entre eux pendant tout le mouvement, — ou encore, les bras étendus verticalement comme ci-dessus et les mains se joignant.

Exécution — *1er temps.* Incliner le tronc vers la droite sans bouger les jambes.

2e *temps.* Incliner le tronc vers la gauche.

Reprendre au premier temps.

Répéter cet exercice cinq à dix fois.

Effet. Développe les muscles abdominaux (grand et petit oblique) et les muscles dorsaux.

Fig. 132.

Variante. On peut également combiner la flexion latérale avec la flexion en avant et en arrière en un seul exercice à quatre temps.

1er temps : pencher le corps en avant.
2e temps : pencher le corps en arrière.
3e temps : pencher le corps à droite.
4e temps : pencher le corps à gauche.

IV. Rotation alternative du corps avec flexion. — *Attitude.* Debout, pieds écartés de 0m,50 environ, jarrets tendus, bras ouverts en croix bien horizontaux, mains ouvertes, paumes en dessous, doigts rapprochés.

Exécution. — *1er temps.* Tourner le corps à gauche et le pencher du côté droit, de façon que la main droite vienne toucher le bord intérieur du pied gauche, en pliant légèrement les genoux et la tête regardant la main restée en l'air.

2e *temps.* Détordre et relever le tronc pour revenir à la position de départ.

Effet. Travail des muscles abdominaux et massage du foie et des reins.

Fig. 133.

I. Élévation des jambes. — *Attitude.* Couché sur le dos, les mains jointes sous la nuque.

Exécution. — *1er temps.* Elever lentement les jambes raides jusqu'à ce qu'elles soient à angle droit avec le tronc.

2e temps. Ramener lentement les jambes à la position initiale.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effet. Action sur les muscles droits antérieurs et sur les muscles obliques.

Variantes. Exécuter le même exercice en tenant les bras dans le prolongement du corps, poings fermés. On peut encore exécuter l'exercice en élevant les jambes alternativement au lieu de les élever simultanément. Enfin, on peut compléter le 1er temps en faisant exécuter aux deux jambes redressées verticalement un mouvement de rotation sur la hanche, en conservant les talons joints et en écartant le plus possible l'une de l'autre les pointes des pieds.

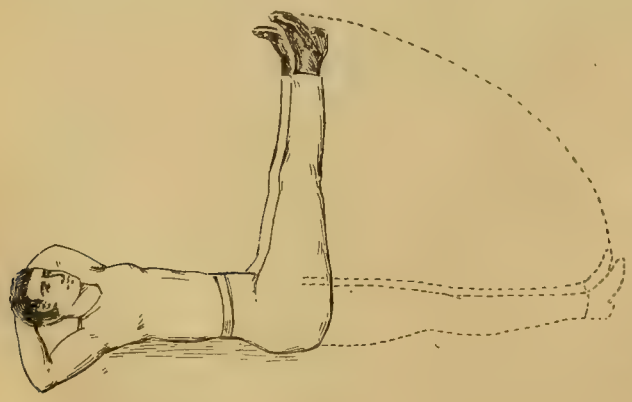


Fig. 134.

II. Flexion des jambes. — *Attitude.* Couché, corps allongé, mains jointes sous la nuque.

Exécution. — *1er temps.* En inspirant lentement, fléchir simultanément les jambes et ramener lentement les genoux vers la poitrine.

2e temps. Ramener lentement les jambes à leur position première (allongées).

Effet. Action sur les muscles droits et en général sur les abdominaux et sur les fléchisseurs des cuisses et des jambes.

Recommandation. Eviter de laisser tomber les jambes après chaque relèvement; on diminuerait ainsi la contraction des muscles abdominaux, qui est précisément le but de l'exercice.

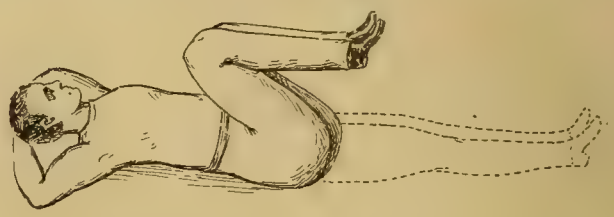


Fig. 135.

III. Redressement du buste. — *Attitude.* Couché sur le dos, allongé, tête en extension, bras le long du corps, jambes allongées, pieds passés sous un meuble (lit ou commode) de façon à maintenir les jambes horizontales.

Exécution. — *1er temps.* Redresser le buste en faisant glisser les mains le long des cuisses, les bras restant allongés.

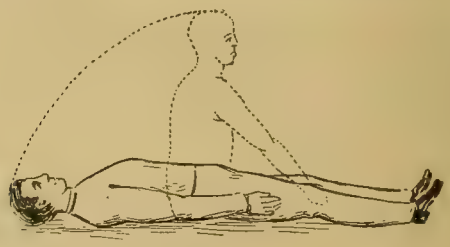


Fig. 136.

2e temps. Ramener progressivement le buste à la position initiale.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effet. Action sur les muscles droits, sur les sacro-lombaires et sur les longs dorsaux.

Variante. Cet exercice peut être exécuté encore, soit jambes écartées au maximum et en touchant les pieds écartés avec les mains à la fin du 1er temps; soit jambes écartées et en touchant alternativement un pied avec la main opposée, soit encore mains à la nuque.

Mouvements synthétiques. — Deux mouvements synthétiques à la portée de tout le monde contribuent à la rééducation et à l'entretien de la sangle abdominale :

1° *Marche sur la pointe des pieds.*

2° *Ascension d'un escalier sur la pointe des pieds,* le ventre bien effacé.

On peut les compléter chez soi par :

3° *le mouvement du sonneur* (voir fig. 146);

4° *le mouvement du faucheur* (voir fig. 145);

Mouvements de tension pour compenser le développement exagéré des muscles abdominaux. — Il peut arriver que les muscles abdominaux aient acquis un développement un peu exagéré. Ce développement a pour conséquence une traction excessive sur le thorax et une sorte d'ankylose de la poitrine, qui se trouve ainsi gênée dans le mouvement d'inspiration.

Pour remédier à ce développement de la musculature abdominale, il suffit de le compenser par des exercices produisant un développement équivalent des muscles inspirateurs (cou et thorax) et du plan dorsal et de l'épaule.

Tous les exercices indiqués pour ces différentes régions pourront être utilisés à cet effet. Il suffira d'en augmenter le nombre par rapport au nombre des exercices des muscles abdominaux.

De plus, un exercice de tension vers le haut des bras et des muscles thoraciques donnera d'excellents résultats.

En voici la description :

Exercice de tension. — *Attitude.* Debout, tournant le dos au mur à environ deux longueurs de pied, bras élevés verticalement.

Mouvement. Inspirez profondément, pliez le dos en arrière dans sa partie supérieure et laissez le corps tomber lentement en arrière jusqu'à ce que les mains touchent le mur par l'extrémité des doigts. « Ce mouvement, dit le docteur de Frumerie[1], doit se faire dans les chevilles exclusivement. » Pour terminer, soulevez-vous sur la pointe des pieds. Pour vous redresser, poussez le bout des doigts contre le mur.

Exécuter ce mouvement cinq à dix fois.

Recommandation. Pendant tout le mouvement, la tête doit être tenue haute entre les bras, le menton rentré, la poitrine bombée.

Muscles thoraciques et diaphragme.

Importance de la gymnastique thoracique. — Le développement de la cage thoracique est indispensable pour élargir la poitrine et permettre une respiration complète.

Pour comprendre l'utilité des divers exercices, il est indispensable de connaître les mouvements effectués normalement par le thorax dans la respiration.

Pendant une inspiration, on constate trois mouvements :

1° une *élévation* à peine perceptible du haut de l'appareil costal, élévation qui s'accuse plus spécialement au plastron sternal (sternum);

2° une *expansion* de toute la paroi des côtes, expansion surtout accusée aux côtes inférieures;

3° un *espacement* des côtes entre elles, espacement qui produit un agrandissement de surface de la paroi thoracique.

I. **L'élévation des côtes** est due :

1° en arrière (plan dorsal), à des muscles qui, partant des vertèbres dorsales, vont s'attacher aux côtes placées au-dessous de leurs points d'origine;

2° en avant, à cinq muscles :

les *scalènes* antérieurs, qui, partant des 3e, 4e et 5e vertèbres, réunissent leurs tendons en un seul aboutissant au bord interne de la première côte;

le *petit pectoral,* qui s'attache aux 3e, 4e et 5e côtes et au bord interne de l'apophyse coracoïde (omoplate); son rôle est d'attirer l'épaule en avant et en bas, ou bien, si l'épaule est fixée, d'élever le thorax. D'où, nécessité de faire travailler les muscles de l'épaule;

le *grand pectoral,* qui part de l'humérus et aboutit, par des feuillets musculaires en éventail, au sternum et aux cartilages des 2e, 3e, 4e, 5e et 6e côtes. Il est adducteur et rotateur du bras en dedans, élévateur par son faisceau claviculaire et abaisseur par son faisceau sternal. Le bras étant fixé, le grand pectoral sert dans les grandes inspirations;

le *sous-clavier,* qui va du cartilage et de la portion osseuse de la première côte à la clavicule, porte celle-ci en bas, et en avant, l'applique contre le sternum et concourt à fixer l'épaule pour le mouvement du bras; il peut aussi concourir aux grandes inspirations en fixant la partie supérieure de la poitrine;

le *grand dentelé,* qui part de l'omoplate en trois faisceaux et aboutit aux premières côtes. Agissant ensemble, ces trois faisceaux appliquent l'épaule contre la poitrine. Si l'épaule est fixée, le grand dentelé est inspirateur par la plus grande partie de ses dentelures.

II. **L'expansion de la paroi des côtes** provient de la courbure qu'elles présentent et de laquelle il résulte qu'elles ne peuvent ni s'élever ni s'abaisser sans agrandir ou diminuer la capacité du thorax dans le sens transversal.

III. **L'espacement des côtes** est produit par les muscles intercostaux, qui les relient entre elles et complètent ainsi la paroi thoracique d'un feutrage élastique.

Cette paroi vivante est susceptible de souplesse ou de rigidité; elle peut modifier sa forme et collaborer à l'inspiration en espaçant les côtes, et à l'expiration en les rapprochant.

Outre qu'ils collaborent à la respiration, en tant que formant la paroi de la soufflerie pulmonaire, les muscles intercostaux servent encore au renforcement de la voix, en tant que parois vibratiles de la caisse de résonance thoracique.

Le diaphragme. — Le diaphragme est un muscle impair, en forme de voûte mobile, à peu près elliptique, incliné d'avant en arrière et qui sépare la poitrine de l'abdomen, jouant le rôle d'un couvercle destiné à maintenir les viscères abdominaux (estomac, foie, rate, reins, masse intestinale).

Le jeu de ce muscle diffère suivant qu'il prend son point d'appui sur les côtes inférieures ou sur la masse intestinale : dans le premier cas, il contracte sa partie centrale, refoule les viscères et, par suite, agrandit les diamètres verticaux du thorax; dans le second cas, au contraire, les viscères restant immobiles, pourvu qu'ils soient maintenus en avant par une paroi abdominale résistante, la partie centrale du diaphragme ne se contracte que peu, et le diaphragme relève les côtes et contribue ainsi à la dilatation du thorax suivant ses diamètres antéro-postérieurs et transversaux.

On a souvent exagéré le rôle du diaphragme dans la respiration et dans le chant.

La respiration exclusivement diaphragmatique est condamnable; ce qui n'empêche pas le diaphragme de jouer, comme nous l'avons dit, un rôle important dans la respiration.

« L'action respiratrice appartient avant tout à la paroi costale; le diaphragme l'aide; et il le fait, avant tout aussi, en s'opposant, valvule vivante et puissante, à l'ascension des viscères abdominaux dans la cavité thoracique[2]. »

Pour developper la cage thoracique, ce sont les

1. Docteur de Frumerie, *Exercices de gymnastique* (système Ling.). Ed. Vigot, Paris.

2. Docteur Pierre Bonnier, *La Voix, Sa culture physiologique*, p. 74. Ed. Alcan, Paris.

inspirateurs qu'il faut exercer, et cela sans excès, mais avec une régularité parfaite.

Ce serait une grave erreur de chercher à développer les pectoraux. Ce sont, au contraire, les moins utiles des muscles inspirateurs; ils constituent, comme on l'a dit, « un amas de chair » donnant une apparence trompeuse de capacité pulmonaire.

« Comme l'a fort bien dit M. Hugues Le Roux, malgré leur belle culture extérieure, leur relief plastique, (ils) avancent les épaules et enfoncent la poitrine, tandis qu'une gymnastique scientifique, telle celle de Ling, tourne au contraire tous ses efforts vers le développement de la cage thoracique et l'obtient par le travail des muscles dorsaux qui redressent la colonne vertébrale, reculent les épaules et lèvent la tête. »

On sait, en effet, que les poitrines d'exposition des lutteurs dissimulent souvent une phtisie des sommets pulmonaires qui respirent insuffisamment, parce qu'ils sont comprimés par la traction exagérée des pectoraux devenus trop puissants.

Muscles du thorax. Quatre exercices respiratoires.

I. Muscles du thorax et de l'épaule. — *Attitude.* Debout, corps droit reposant plutôt un peu en arrière, talons joints, pieds en équerre, paumes tournées vers les cuisses. Commencer par une expiration profonde.

Exécution. — 1er *temps.* Elever les bras en avant jusqu'à la position verticale, de façon qu'ils restent constamment parallèles entre eux. Inspirer lentement pendant ce premier temps.

Durée : six pulsations.

Puis, observer un arrêt pendant trois pulsations, en maintenant les bras dans la position verticale et en gardant le souffle.

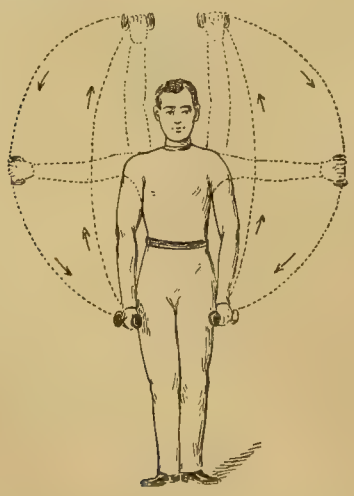


Fig. 137.

2e *temps.* Revenir à la position de départ (bras tombants) en abaissant les bras latéralement, c'est-à-dire en passant par la position bras en croix.

Expirer lentement et régulièrement pendant ce second temps (durée : 6 pulsations).

Observer ensuite un arrêt de mouvement et de respiration pendant trois pulsations.

Répéter l'exercice dix fois.

Effet. Développe les petits et grands pectoraux, les deltoïdes, le trapèze et le grand dorsal.

II. Muscles du thorax et de l'épaule. — *Attitude.* Debout, corps droit, talons joints, aplomb sans cambrure, les bras tendus en avant horizontalement à la hauteur des épaules sans les fléchir, les paumes en dedans. (Cet exercice peut être fait avec des haltères.) Commencer par une expiration profonde.

Exécution. — 1er *temps.* Ouvrir les bras jusqu'à la position en croix à hauteur juste des épaules.

Inspirer lentement pendant ce premier temps, qui doit durer pendant six pulsations.

Puis, observer un arrêt de mouvement et de respiration pendant trois pulsations.

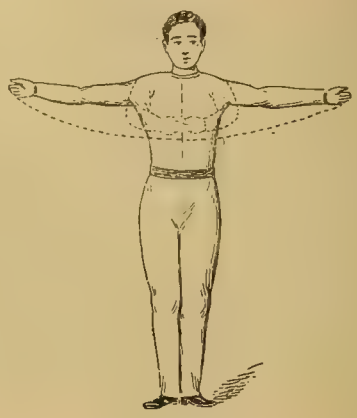


Fig. 138.

2e *temps.* Ramener dans le même plan horizontal les bras à la position de départ (durée 6 pulsations), observer un temps d'arrêt de trois pulsations.

Répéter le mouvement cinq à dix fois.

Effet. Le premier temps fait agir les muscles grand rond, grand dorsal, sous et sus-épineux, le trapèze et le sous-scapulaire ; le second temps fait agir *le grand et le petit pectoral.*

Enfin, les deltoïdes agissent pendant les deux temps pour s'opposer à la chute des bras.

Cet exercice développe le thorax en largeur et en profondeur.

Remarque. Ainsi que le précédent, cet exercice pourra être avantageusement continué après qu'on aura abordé l'étude du chant.

III. Muscles du thorax et de l'épaule. — *Attitude.* Debout, corps droit, talons joints, aplomb sans cambrure, bras tombant le long du corps, paumes tournées vers les cuisses. Commencer par une expiration profonde.

Exécution. — 1er *temps.* Élever simultanément avec force et aussi haut que possible les épaules en inspirant pendant six pulsations. Puis, observer un temps d'arrêt de mouvement et de respiration de trois pulsations.

2e *temps.* Abaisser les épaules doucement, de façon à éviter d'imprimer de fortes secousses à la tête.

Expirer pendant ce second temps (6 pulsations).

Observer un temps d'arrêt de trois pulsations.

Effet. Développe le petit pectoral et les muscles élévateurs de l'épaule. Elargit, par conséquent, la partie supérieure de la cavité thoracique, grâce à l'élévation des premières côtes.

Fig. 139.

Nota. — Cet exercice est excellent pour remédier à l'insuffisance respiratoire des sommets des poumons (respiration claviculaire ou thoracique supérieure). La respiration, pour être complète, doit, en effet, s'exercer dans toutes les parties du poumon, y compris les sommets.

Pour obtenir un effet plus complet en même temps qu'un travail du plan dorsal et des omoplates destiné à contre-balancer le développement du plan antérieur (pectoraux), on pourra utiliser l'exercice suivant pendant le cours des études vocales.

IV. Muscles du thorax, du dos et de l'épaule. — *Attitude.* — Attitude fondamentale. Commencer par une expiration profonde.

Exécution. — 1er *temps.* Remonter progressivement les épaules en leur faisant décrire d'avant en arrière un arc de cercle de 0 à 180° (voir fig. 140, positions 1, 2, 3).

Inspirer pendant ce temps (durée 6 pulsations).

Arrêt du mouvement et du souffle pendant trois pulsations.

2e *temps.* Abaisser progressivement les épaules en arrière en leur faisant décrire un arc de cercle dans les positions 3, 4, 1.

Fig. 140.

Expirer pendant ce temps (durée 6 pulsations).

Repos pendant trois pulsations.

Effet. Développe plus particulièrement les muscles du dos et de l'épaule (et, en outre, le petit pectoral pendant le premier temps).

Diaphragme. Quatre exercices.

Ier exercice. — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, talons joints. Commencer par une expiration profonde.

1er *temps.* Faire une inspiration profonde sans bouger ni les côtes, ni le sternum, ni la partie inférieure de l'abdomen, mais simplement en gonflant un peu le creux de l'estomac (au-dessous de la pointe du sternum).

Alors, le diaphragme s'abaisse, parce que le seul moyen de se dilater que nous laissions à la cage thoracique est de refouler sa paroi mobile inférieure, toutes les autres parois restant immobilisées.

2e *temps.* Expirer lentement et complètement en maintenant l'immobilité de la poitrine et du ventre dans sa partie inférieure, mais en creusant peu à peu le creux de l'estomac (au-dessous de la pointe du sternum).

Fig. 141.

Répéter cet exercice cinq à dix fois[1].

1. Cet exercice est indiqué par MM. le docteur Hamonic et Schwartz dans le *Manuel du chanteur et du professeur de chant*, p. 91. Editeur Fischbacher, Paris.

IIe exercice. — *Attitude.* Debout, mains aux hanches, paumes en arrière, talons joints. Commencer par une expiration profonde.

1er *temps.* Faire une inspiration profonde puis pencher le buste en arrière, en avant et revenir à la position droite. Ensuite, expirer profondément.

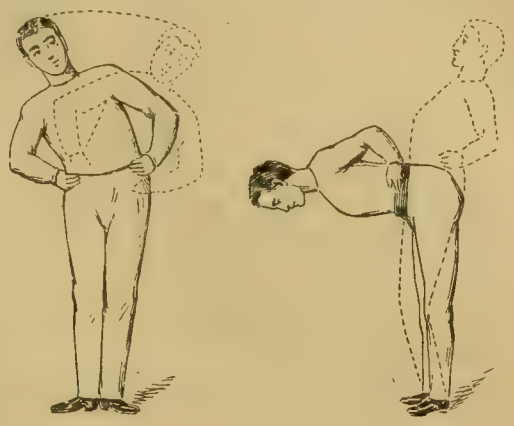


Fig. 142.

2e *temps.* Faire une inspiration profonde, puis pencher le buste latéralement à gauche et à droite. Ensuite, expirer profondément.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

IIIe exercice. — *Attitude.* Couché, mains le long du corps (ou sur la nuque), talons joints. Commencer par une expiration profonde.

1er *temps.* Faire une inspiration lente par le nez, bouche fermée, en comptant six pulsations.

Puis retenir le souffle pendant trois pulsations.

2e *temps.* Expirer lentement et sans bruit pendant six pulsations.

Puis arrêt pendant trois pulsations.

Répéter cet exercice cinq à dix fois.

Nota. Cet exercice est excellent pour la femme, qui doit l'exécuter sans corset.

IVe exercice. — *Attitude.* Couché horizontalement, le corps bien allongé, les bras le long du corps. Faire d'abord une expiration profonde.

1er *temps.* Prendre une inspiration profonde en dilatant l'abdomen.

2e *temps.* Abaissez l'abdomen lentement en conservant l'air inspiré et faites passer cet air dans la partie supérieure du thorax en dilatant la poitrine pour le recevoir.

Répétez l'exercice cinq fois en retenant bien la respiration, et terminez-le par une expiration vigoureuse par la bouche suivie d'une respiration de repos.

Effet. Action spéciale sur le diaphragme,

Remarque. Cet exercice est recommandé par le docteur Victor Arnulphy, de Nice[3], pour combattre le trac, et en général, « pour calmer ou éviter les suites, souvent très fâcheuses, d'une émotion violente, d'une

2. Le docteur Toussaint préconise, pour favoriser le fonctionnement intégral du diaphragme, les fortes inspirations et les balancements du tronc dans tous les sens autour du bassin. (Voir *Bulletin de la Société de Médecine militaire française* du 4 juillet 1912, p. 396. Edit. Lavauzelle, Paris.)

3. Docteur Victor Arnulphy, *La Santé par la respiration.*

forte contrariété, d'un chagrin, d'une frayeur ou d'une trop grande joie.

« Le massage produit par le roulement des organes sur le plexus solaire (réseau enchevêtré de ganglions nerveux) est très énergique, et l'on sent bientôt une douce chaleur se produire à son niveau, puis s'irradier dans tous les sens, en produisant une sensation de calme et de bien-être, même sans faire intervenir la volonté. » (Docteur ARNULPHY, *La Santé par la respiration.*)

Exercices synthétiques.

Exercices d'économie du souffle. — 1er exercice : muscles abdominaux (expirateurs normaux).

Attitude. Droit, sans raideur, bras tombants, épaules fixées.

Exercice. Contracter, puis relâcher rapidement plusieurs fois de suite les muscles de l'*abdomen dans son tiers inférieur.*

2e exercice : muscles thoraciques (inspirateurs devenus antagonistes dans l'expiration).

Attitude. Debout, sans raideur, bras tombants, épaules fixées.

Exercice. — 1er *temps.* Inspirer pendant huit secondes en maintenant le ventre immobile et en dilatant toute la cage thoracique.

2e *temps.* Retenir le souffle pendant quatre secondes en maintenant le ventre immobile et en gardant contractés les muscles thoraciques.

3e *temps.* Expirer rapidement.

Répéter cet exercice cinq à dix fois, en évitant toujours d'arriver à la fatigue.

Remarque. Progressivement, on arrivera à retenir le souffle jusqu'à douze secondes et plus.

3e exercice : muscles thoraciques.

Attitude. Comme pour les deux premiers exercices.

Exercice. — 1er *temps.* Inspirer rapidement et profondément, en maintenant le ventre immobile et dilatant toute la cage thoracique, sans forcer.

2e *temps.* Retenir le souffle pendant quatre secondes.

3e *temps.* Expirer lentement et régulièrement pendant huit secondes.

Marche avec respiration rythmée. — 1° Marche lente. — Inspirer (par le nez) pendant six pas (un pas par pulsation);
Garder le souffle pendant trois pas;
Expirer par le nez pendant six pas;
Arrêter la respiration pendant trois pas.
Répéter l'exercice jusqu'à ce que l'on sente un peu de fatigue. On cesse alors un moment et l'on reprend.

2° Marche rapide. — Inspirer pendant huit pas (deux pas par pulsation);
Garder le souffle pendant quatre pas;
Expirer pendant huit pas;
Arrêter la respiration pendant quatre pas.

Remarques importantes. — 1° *Le pas normal* doit être allongé de façon que la jambe portée en avant présente la cuisse légèrement fléchie et supporte le corps, et que la jambe postérieure ne quitte le sol qu'après avoir été complètement étendue et au moment où seul le gros orteil touche encore terre.

2° la *respiration rythmée,* pour être réglée avec plus de précision, peut être harmonisée sur le rythme du cœur à raison de un *pas par pulsation.* La respiration ainsi rythmée peut être appliquée à tous les exercices respiratoires.

Ascension d'un escalier avec respiration rythmée. — Monter assez lentement sur la pointe des pieds:
Quatre marches en inspirant par le nez;
Deux marches en gardant le souffle;
Quatre marches en expirant par le nez;
Deux marches en arrêtant la respiration.

Remarque. Il ne saurait y avoir de formule absolue pour le rythme respiratoire. Celles que nous indiquons peuvent donc être modifiées suivant les aptitudes du sujet.

Jeux respiratoires. — 1° Tenir couchée sans l'éteindre la flamme d'une bougie;

2° Respirer à travers un chalumeau de paille ou un tube de plume d'oie;

3° Mettre en mouvement une petite balle placée sur un plan incliné en dirigeant le souffle sur elle[1].

4° Souffler une bougie à une certaine distance, puis l'éloigner de plus en plus afin de rendre l'exercice plus difficile (puissance du souffle).

Mouvement du menuisier. — *Attitude.* Debout, tronc légèrement infléchi en avant et tourné vers la droite, mains en position de tenir une scie.

1er *temps.* Ramener le bras droit en arrière et en haut et faire suivre le bras gauche en conservant la distance des deux mains comme si elles tenaient la scie.

2e *temps.* Revenir à la position initiale.

Répéter le mouvement cinq à dix fois d'un côté, puis le reprendre autant de fois de l'autre côté.

FIG. 143.

Effet. Travail des muscles des bras, des épaules, du dos et, par suite des secousses cadencées, effet sur l'ensemble de l'organisme.

Mouvement du faucheur. — *Attitude.* Position fondamentale, poings fermés.

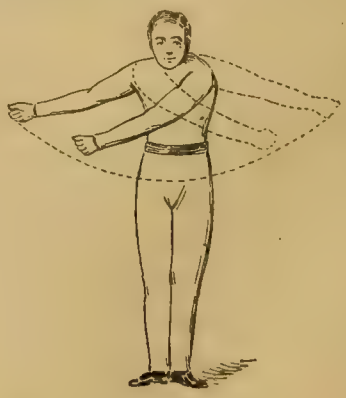


FIG. 144.

1. Voir G. DE PARREL, *Précis d'anacousie vocale et de labiologie,* p. 325. Éditeur Maloine, Paris.

1er *temps*. Projeter les bras latéralement à droite et le plus en arrière possible, comme si les deux mains tenaient le manche d'une faux. Avancer en même temps le pied droit comme pour marcher.

2e *temps*. Ramener les deux bras dans une position symétrique à gauche et le plus en arrière possible. Avancer en même temps le pied gauche.

Nota. Baisser légèrement le torse à chaque mouvement et le tourner légèrement sur les hanches en sens inverse du mouvement des bras.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effets. Travail des muscles des épaules, des bras, des pectoraux, du dos, des jambes, et des muscles latéraux de l'abdomen. Assouplissement de la taille.

Après cet exercice, faire quelques respirations de repos.

Mouvement du sonneur. — *Attitude*. Debout, jambes écartées à 0m,30, bras tendus en haut, parallèles entre eux, poings fermés.

Prendre une inspiration profonde.

1er *temps*. Pencher vivement le tronc en abaissant les bras d'un mouvement un peu plus rapide, de façon à les amener entre les jambes dans la position du bûcheron qui fend une bûche tenue entre ses pieds.

Pendant ce mouvement expirer énergiquement.

2e *temps*. Revenir à la position de départ en gardant les bras tendus et en inspirant profondément.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

Effet. Travail des élévateurs des bras, des fixateurs de l'épaule, des pectoraux, des abdominaux, du grand dorsal, du sacro-lombaire, des muscles des jambes et des cuisses.

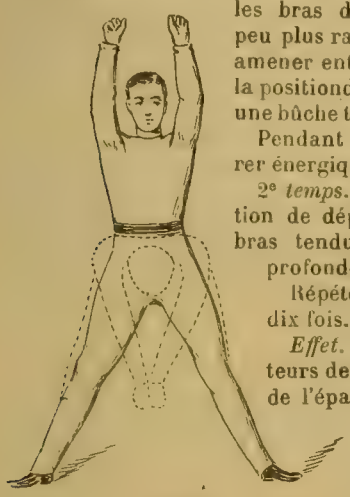


Fig. 145.

Variante. Pencher le tronc alternativement à droite et à gauche de façon que les mains touchent alternativement le bord extérieur du pied droit, puis le bord extérieur du pied gauche.

Nota. Exercice contre-indiqué pour la femme.

GYMNASTIQUE DU LARYNX

Utilité de la gymnastique du cou et quatre exercices.

Le développement des muscles du cou présente une double utilité : il contribue à fixer la cage thoracique et, par suite, à améliorer la respiration : premier avantage; en outre, il contribue à la tonicité et à l'assouplissement de la musculature laryngienne et contribue ainsi au développement de la voix.

On sait que le larynx est situé à la partie antérieure du cou.

La musculature du larynx se compose de muscles intrinsèques et de muscles extrinsèques.

Les muscles intrinsèques rattachent les uns aux autres les cartilages du larynx, servent à les rapprocher ou à les éloigner entre eux et, par suite, à modifier les cordes vocales en *tension*, en *épaisseur*, en *dureté* et en *longueur*.

En dehors de la phonation, il est impossible d'exercer directement les muscles intrinsèques du larynx.

C'est uniquement par l'action des muscles extrinsèques que l'on peut, en dehors de tout exercice vocal, développer et assouplir les muscles intrinsèques du larynx.

Et cela n'est pas un leurre. En effet, toutes les contractions des muscles intrinsèques ou extrinsèque sont « coordonnées, solidaires, indispensables à la tension appropriée de la corde vocale », dit le docteur Pierre Bonnier.

Il faut donc admettre que « chaque mouvement d'un de ces muscles éveille la vigilance et l'activité de tous les autres, et que chaque attitude de l'extrémité antérieure des cordes vocales est régie par l'activité combinée de toute cette musculature extrinsèque ».

Si donc, on fait travailler les muscles du cou (long du cou, grand et petit droits antérieurs de la tête, droit latéral de la tête; grand et petit droits postérieurs de la tête, sterno-mastoïdien), qui sont rotateurs ou fléchisseurs de la tête, l'effet s'étendra à l'arrière-gorge, au palais, enfin au larynx et à ses muscles intrinsèques.

Les exercices ayant pour but de tonifier et d'assouplir les muscles du cou consisteront en flexions de la tête à droite et à gauche, en avant et en arrière et en mouvements de rotation et de circumduction.

Un massage très simple du cou donnera aussi d'excellents résultats. En voici la raison : le muscle sterno-mastoïdien est voisin des deux veines jugulaires (externe et interne) qui déversent le sang veineux du crâne, du cou, de l'arrière-gorge et du larynx dans la veine cave supérieure. De plus, comme, près des veines jugulaires, on trouve les gros vaisseaux lymphatiques qui portent la lymphe aux ganglions placés derrière la tête (occiput), du même coup, l'action exercée sur les muscles voisins favorisera l'assimilation et la désassimilation des muqueuses.

« Il n'y a, dit de Mayer, aucun muscle dont la direction de traction produise un effet immédiat, parce que le point à mettre en mouvement est sollicité par d'autres forces; de sorte que le mouvement qui apparaît comme conséquence de la traction musculaire est toujours la résultante de la traction musculaire de ces autres forces.

« C'est pourquoi nous pensons que l'action sur les muscles extrinsèques peut avoir son retentissement sur les muscles intrinsèques, et d'une façon très salutaire pour l'organe délicat de la voix. L'application de la science des mouvements du larynx détruit tout effort de la gorge ou des bronches, développe et régularise la plus défectueuse respiration, en même temps qu'elle donne l'essor à la voix[1]. »

Muscles du cou. — 1er *exercice*. Flexion de la tête en avant et en arrière.

2e *exercice*. Flexion de la tête à droite et à gauche.

3e *exercice*. Rotation de la tête à droite et à gauche.

4e *exercice*. Circumduction de la tête.

Voir ces exercices à *Fixation de la cage thoracique*.

Massage.

Massage de la gorge et du larynx. — 1° *Vibrations latérales*. — La paume de la main gauche placée sur la nuque, appuyez la tête par derrière contre un mur, de façon à la maintenir immobile, et pen-

1. De Mayer. *Physiologie de la voix et de la parole*.

chez-la un peu en avant afin de relâcher les muscles du cou.

Placer la main droite à plat sur la gorge, le pouce étant écarté des doigts et s'appuyant sur le cou au-dessous de l'oreille droite, les doigts rapprochés et mis à plat s'appuyant au-dessous de l'oreille gauche.

Fig. 146.

Imprimer au cou un certain nombre de secousses rapides de gauche à droite et de droite à gauche en descendant peu à peu jusqu'au-dessous de la pomme d'Adam (cartilage thyroïde).

Terminer par 3 ou 4 respirations profondes.

2° *Vibrations verticales de bas en haut.* — La main droite ouverte, les doigts légèrement courbés vers le cou, les extrémités du majeur, de l'annulaire et du petit doigt rapprochées entre elles sont appuyées au-dessous de la pomme d'Adam comme pour la recueillir.

En conservant cette position, la main imprimera au larynx un certain nombre de secousses rapides de bas en haut.

Terminer par 3 ou 4 respirations profondes.

3° *Effleurage du cou.* — Les doigts des mains réunis et les pouces écartés, placer les mains à plat sur le cou de façon que l'extrémité des doigts touche le bas de l'oreille.

Puis, faites glisser lentement les mains sur le cou en les rapprochant peu à peu jusqu'au bord supérieur de la pomme d'Adam; continuez le mouvement le long des côtés de ce cartilage, puis, arrivé au sternum, faites glisser les mains horizontalement le long des clavicules.

Répéter ce mouvement de 10 à 15 fois.

Nota. — Cette manipulation très simple suffit à décongestionner le larynx, donc à reposer le chanteur, et fortifie les muscles du larynx.

Terminer par 3 ou 4 respirations profondes.

Nécessité de faire des respirations profondes après le massage du cou. — Le massage du cou facilite la circulation de retour de la tête et du larynx.

Il est nécessaire de terminer chaque massage par des respirations profondes. En effet, ces respirations, par suite de l'aspiration qu'elles produisent dans le thorax, diminuent la pression sanguine et facilitent la circulation.

Lorsque la série des manipulations est terminée, on fera quelques effleurages de haut en bas sur le cou de façon à ramener le sang vers le cœur et à décongestionner le larynx.

GYMNASTIQUE DU PHARYNX, DE LA BOUCHE ET DU NEZ

Exercices du pharynx (voile du palais).

Rôle des cavités supra-laryngiennes dans le chant. — « Les cavités buccale et pharyngée peuvent varier de forme et de dimensions; elles donnent, par conséquent, une série de tons les plus divers, les plus nuancés dans leur timbre, leur intensité et leur hauteur sans avoir besoin que le larynx ait autre chose à fournir que le courant d'air.

« Au lieu d'affirmer que le larynx donne initialement un mélange sonore infiniment complexe, on dira qu'il ne donne que le ton de la voix et que les cavités sus-laryngiennes ne renforcent pas les sons, mais les engendrent. » (Docteur Baratoux[1].)

Importance des cavités supra-laryngiennes et nécessité d'en exercer la musculature. — Trois exercices.

Importance des muscles du pharynx pour le chant. — « La couche musculaire du pharynx est la plus importante pour nous, car c'est elle qui, par ses contractions, modifie le tuyau vocal; elle est constituée par quatre muscles : le constricteur supérieur du pharynx, le constricteur moyen, le constricteur inférieur et le stylo-pharyngien.

« Les constricteurs, situés de haut en bas, les uns au-dessous des autres, mais se recouvrant en partie, de manière à se renforcer mutuellement et à agir avec entente, sont formés par des fibres horizontalement dirigées en arrière, s'entre-croisant en arrière, en formant une sorte de raphé[2] qui semble diviser ces muscles en deux moitiés symétriques. Leur action consiste surtout à rétrécir le tuyau vocal[3]. » (Docteur Fournié.)

Cette couche musculaire « a une grande importance pendant la phonation. Non seulement, elle rétrécit par ses propres contractions le tuyau vocal, mais encore, par les points d'attache qu'elle possède sur les parties mobiles telles que la langue et le voile du palais, elle fait contribuer ces derniers à compléter ce rétrécissement[4] ».

Importance du voile du palais dans le chant. — Le voile du palais est une cloison mobile et courbe qui continue vers le pharynx le palais dur, et se termine en arrière par un bord libre coupé en deux en son milieu par la luette.

Sa paroi antérieure regarde la cavité buccale, sa paroi postérieure regarde la cavité pharyngo-nasale.

Entre ces deux faces, se trouve une couche musculeuse recouverte de chaque côté par une membrane muqueuse. On y compte six muscles de chaque côté de la ligne médiane. Les uns servent à raccourcir la luette et à élever en même temps le voile; d'autres resserrent l'orifice situé entre les fosses nasales et la bouche, en portant le voile du palais en haut et en arrière; d'autres servent à resserrer l'isthme du gosier.

Le voile du palais peut ainsi s'élever ou s'abaisser et se tendre plus ou moins. Il en résulte qu'il sert à modifier la forme et la capacité de la cavité buccale et peut ainsi apporter à la voix son contingent de sonorité.

Suivant qu'il s'élève ou s'abaisse, le son est modifié. Dans le premier cas, le voile tend à fermer les fosses nasales et agrandit la cavité buccale; dans le second, il favorise au contraire l'émission nasale nécessaire à la prononciation de certaines voyelles et qui est aussi une ressource importante pour l'expression.

---

1. Docteur J. Baratoux, *De la Voix*, p. 95.
2. Petite saillie imitant une suture.
3. Docteur Edouard Fournié, *Physiologie de la voix et de la parole*. Ed. Delahaye, 1866, p. 165.
4. *Ibidem*, p. 167.

Le voile est ainsi le *répartiteur des timbres vocaux*, selon l'expression des docteurs GLOVER.

L'obéissance et la souplesse de cette cloison mobile ont donc une grande importance pour le chant. Sa tonicité n'est pas moins utile à la sonorité.

Il y a par suite un grand avantage à l'exercer.

Nécessité de l'éducation des muscles du pharynx et de la bouche. — « La première condition d'un timbre normal, dit le docteur MANDL, est l'assouplissement complet des muscles des cavités du pharynx et de la bouche. Il est absolument nécessaire que tous ces éléments contractiles obéissent à la volonté, et qu'ils soient capables de donner à ces cavités la configuration exigée par le timbre.

« Or, pour arriver à cette souplesse des mouvements, *il est nécessaire d'exercer les divers muscles de la bouche et de l'arrière-gorge*. Les exercices de bâillement, de pandiculation et d'autres analogues profitent au voile du palais. La langue est exercée en la faisant mouvoir en avant et en arrière; il faut l'habituer à s'aplatir et même à se creuser sur le plancher de la bouche.

« On fera des exercices analogues pour les lèvres. Ces exercices préparent l'élève aux études du chant, en le rendant maître de tous les mouvements nécessaires dans le maniement de l'instrument vocal; joints à ceux que nous avons déjà indiqués précédemment à l'occasion de la respiration et de l'intonation, et dont nous appelons l'ensemble la *gymnastique vocale*, ils peuvent être opportuns à l'époque de la mue, lorsque les études sérieuses sont interdites et que le professeur ne peut s'occuper que de la correction des fautes grossières de prononciation[1]. »

Voile du palais. — *Ier exercice. Abaissement.* — La bouche étant ouverte de façon à apercevoir le fond de la gorge et le voile du palais, inspirer lentement et profondément par le nez. On voit alors le voile du palais s'abaisser. Retenir le souffle un temps pendant lequel on ferme la bouche; puis expirer brusquement par le nez.

Répéter l'exercice 5 à 10 fois.

IIe exercice. Relèvement. — Inspirer par la bouche tenue ouverte comme ci-dessus. On voit alors le voile du palais s'élever un peu. Puis expirer lentement par la bouche. Pendant l'inspiration et l'expiration, le voile du palais doit rester élevé. Il faut s'exercer à obtenir que cette élévation soit de plus en plus accentuée.

Répéter l'exercice 5 à 10 fois.

IIIe exercice. Abaissement et relèvement alternatifs. — La bouche étant grande ouverte, la langue aplatie et immobile, inspirer lentement par le nez. On voit alors le voile du palais descendre. Retenir le souffle un temps, puis expirer brusquement par la bouche. On voit alors remonter le voile du palais. On obtient ainsi un abaissement et un relèvement alternatifs du voile du palais excellents pour le tonifier et le rendre souple et obéissant.

Cet exercice est efficace pour obtenir la position normale intermédiaire du voile qui permet « la production du timbre nasal et buccal dont la fusion constitue le timbre vocal proprement dit. » (Docteur MERMOD.)

1. Docteur MANDL, *Hygiène de la voix parlée ou chantée*, p. 63 à 65. Ed. Baillière, Paris, 1879.

GYMNASTIQUE DES LÈVRES ET DE LA MACHOIRE INFÉRIEURE

Sa nécessité. — Sept exercices.

Importance de la musculature buccale dans le chant. — La bouche, placée en avant du pharynx, est chargée de donner au son articulé sa dernière empreinte. Ses parois sont formées de nombreux muscles qui peuvent en varier à l'infini la consistance, ainsi que les formes et les dimensions de sa cavité. Sans compter que la langue, par son extrême mobilité, peut varier elle-même à l'infini ces formes et ces dimensions, jusqu'à diviser parfois la cavité buccale en deux autres cavités de dimensions variables, selon qu'elle se rapproche plus ou moins, en avant ou en arrière, de la voûte du palais (*sphincter linguo-palatal*).

Les parois de la bouche ont une influence sur le timbre, sur l'intensité et sur la hauteur du son.

« La bouche, dit le docteur Pierre BONNIER, est la partie la plus physionomique de l'appareil vocal, celle dont les moindres attitudes, dont les moindres mouvements, dont les moindres accommodations en forme, en capacité, en tension, en durcissement, donnent à la voix son expression artistique[2]. »

Si les muscles de la bouche n'ont pas une tonicité et une souplesse suffisantes, si ses parois se tendent peu, elle n'agit plus que par la forme de sa cavité. Or cette capacité du résonateur buccal n'exerce que peu d'influence sur le timbre des voyelles et sur l'articulation.

« Cette voix porte peu, puisque même avec une forte vibration, avec un puissant renforcement, le branle vibratoire intense n'est donné à l'air extérieur que par un canal à parois flasques, indifférentes, qui *boivent* le son et le livrent sans mordant, sans vie buccale, sans timbre[3]. »

Pour que le son vocal soit beau et expressif, il faut qu'il soit renforcé, articulé, projeté puissamment par « les parois et les nombreuses parties vivantes de la bouche ».

C'est grâce à la tonicité et à la souplesse acquises par les nombreux muscles de la bouche, que la prononciation nette des voyelles, l'articulation vigoureuse des consonnes se feront sans effort, sans fatigue et donneront à la voix sa meilleure perceptilité.

Ainsi s'affirme l'intérêt de premier ordre que présente le développement rationnel de la musculature buccale et son assouplissement, sans lesquels l'élève le mieux doué ne saurait parvenir à la perfection du mécanisme vocal.

Il en est du chant comme du style littéraire : la facilité n'y est jamais le fait de l'improvisation, elle s'acquiert par le travail.

Gymnastique des lèvres. — *Ier exercice.* Les lèvres fortement closes, avancez-les d'abord comme pour faire une moue très accentuée, puis élargissez la bouche le plus possible, en tâchant pour ainsi dire de la fendre jusqu'aux oreilles[4].

Répéter lentement l'exercice 5 à 10 fois.

IIe exercice. — Les mâchoires étant maintenues

2. Docteur Pierre BONNIER, *La Voix professionnelle*. Ed. Larousse Paris, p. 88.

3. Docteur Pierre BONNIER, *ibidem*, p. 89.

4. Voir G. de PARREL, *Précis d'anacousie vocale et de labiologie*. Ed. Maloine, p. 285.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

énergiquement séparées de deux travers de doigts, avancez d'abord les lèvres fortement closes, comme pour faire une moue accentuée, puis élargissez la bouche le plus possible en tâchant de la fendre jusqu'aux oreilles.

Répéter l'exercice 5 à 10 fois.

IIIe exercice. — Pressez énergiquement les lèvres l'une contre l'autre en les appuyant fortement contre les dents comme dans un rire forcé, puis détachez-les brusquement en abaissant beaucoup la mâchoire inférieure, de façon à faire entendre, au moment où elles se détachent, la syllabe PA sans faire intervenir le larynx.

Répéter l'exercice 5 à 10 fois au moins.

IVe exercice. — La bouche ouverte comme pour sourire, mâchoires écartées de deux travers de doigt, faire remonter énergiquement la lèvre supérieure en découvrant les dents le plus possible.

Répéter l'exercice 5 à 10 fois.

Gymnastique du maxillaire inférieur. — *Ier exercice.* — Ouvrir rapidement la bouche en abaissant fortement la mâchoire inférieure, puis refermer rapidement la bouche.

Répéter 5 à 10 fois.

IIe exercice. — Exécuter avec énergie des mouvements du maxillaire inférieur de droite à gauche et inversement.

Répéter 5 à 10 fois.

IIIe exercice. — Exécuter avec énergie des mouvements horizontaux du maxillaire inférieur d'avant en arrière.

Répéter 5 à 10 fois.

GYMNASTIQUE DE LA LANGUE

Son importance. — Six exercices.

Mouvements de la langue. — Pour bien comprendre l'utilité de la gymnastique linguale indiquée ci-après, il est indispensable de connaître au préalable les différents mouvements que peut opérer la langue dans l'acte vocal.

Ces mouvements sont au nombre de six, savoir :

I. Trois mouvements de déplacement liés à un changement de forme ;

1° projection de la langue ;

2° rétraction en arrière et en bas vers le pharynx;

3° rétraction en arrière et en haut vers le palais.

II. Trois mouvements déterminant un changement de forme sans déplacement, savoir :

4° raccourcissement avec épaississement;

5° élargissement lié à l'aplatissement de la langue et au contact de ses bords avec l'arcade dentaire inférieure;

6° rétraction latérale avec allongement et épaississement en hauteur.

Importance de la gymnastique de la langue. — « On ne saurait, je crois, trop insister sur l'obstacle que la langue oppose à l'émission de certaines voyelles et sur la nécessité du travail qui a pour but de le surmonter. » (Docteur Fauvel.)

La langue a, en effet, dans le chant un rôle prépondérant. Toutes les voyelles sont formées par un rapprochement plus ou moins accentué de la langue et de la voûte du palais. Ainsi que les phonéticiens l'ont constaté, ce sont les étranglements qui forment les sonorités. C'est donc une erreur d'exiger du chanteur l'immobilité et le tassement de la langue contre le plancher de la bouche, puisqu'on agrandit ainsi la cavité buccale, alors qu'il faut au contraire créer à tout instant, pour toutes les voyelles et consonnes qui se succèdent, des changements d'ouverture du sphincter buccal, soit entre le palais et la langue (orifice linguo-palatal), soit entre les lèvres (orifice labial).

Chaque voyelle exige ainsi un *orifice générateur* et un *point d'articulation* particuliers. Il est donc absurde d'exiger pour toutes l'abaissement constant de la langue.

Mais les voyelles ont, dans le chant, une durée appréciable pendant laquelle la note doit être tenue absolument juste, et la prononciation de la voyelle ne doit pas varier. Or cette justesse et cette prolongation de la prononciation ne peuvent être obtenues que si le moule buccal adopté au début reste identique pendant toute la durée de l'émission, c'est-à-dire si la langue et les muscles de la bouche ne modifient pas leurs positions pendant le cours d'une même voyelle, au point de changer l'attitude adoptée au début de l'émission.

Pour habituer la langue à la stabilité requise dans chacune des positions nécessaires pour la prononciation des voyelles, il y a intérêt à faire des exercices d'immobilité.

Ces exercices d'immobilité ont encore une autre utilité. En effet, il y a, au point de vue de la *qualité du son*, des positions défectueuses de la langue qu'il faut s'efforcer d'éviter.

Soulevée constamment en son milieu, la langue touche le voile du palais et produit la *voix gutturale;* contractée à sa base, elle produit la *voix nasale;* si la pointe de la langue se soulève ou encore se recourbe et s'arrondit, la voix devient *palatale et sombrée.*

Toutes ces positions défectueuses de la langue sont dues à la même cause générale : contraction malencontreuse de ses muscles.

Ainsi, en vue de la prononciation correcte des voyelles, en vue de la tenue du son, en vue de combattre les positions défectueuses, c'est l'*immobilité de la langue* qu'il faut exercer.

Mais, d'autre part, pour l'articulation des consonnes, il faut une grande *mobilité* de la langue.

Il y a donc deux sortes d'exercices à faire pour assurer la parfaite obéissance des muscles de la langue :

1° des *exercices d'immobilité,* destinés à préparer l'homogénéité du son dans l'émission des voyelles;

2° des *exercices de mobilité* de la pointe de la langue, destinés à préparer la bonne articulation des consonnes.

Ces exercices de la langue auront en outre une répercussion sur les muscles pharyngiens, sur les piliers de la luette et sur le voile du palais.

La langue est, en effet, l'agent intermédiaire entre le voile du palais et le larynx. On sait qu'elle est reliée à l'os hyoïde, qui est lui-même rattaché par des muscles au sternum (m. sterno-hyoïdien), à l'omoplate (omoplat-hyoïdien), puis à la mâchoire inférieure, à la base du crâne, à la colonne vertébrale (constricteurs du pharynx). En tonifiant et assouplissant la langue, on tonifiera et on assouplira les muscles pharyngiens, les piliers de la luette et le voile du palais.

Exercices d'immobilité de la langue. *Ier exercice.* — *Attitude.* Bouche fermée, langue aplatie, pointe aux incisives.

Exécution. Faites le mouvement d'avaler ; aussitôt et rapidement, ouvrez toute grande la bouche.

Répéter cinq fois.

IIe exercice. — *Attitude.* Bouche fermée, langue aplatie, pointe aux incisives.

Exécution. Faites le mouvement d'avaler, puis aussitôt et très rapidement, ouvrez la bouche et tirez le plus possible les coins des lèvres vers les oreilles.

Répéter cinq fois.

Exercices de mobilité de la langue. — 1er *exercice.* — La bouche largement ouverte, tirez vivement la langue le plus possible. Gardez-la tirée trois ou quatre secondes; puis rentrez-la brusquement en vous attachant à la replacer inerte et bien aplatie dans la bouche.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

2e *exercice.* — La bouche largement ouverte, la pointe de la langue énergiquement maintenue contre la face interne des incisives inférieures, comme pour émettre les voyelles É et I, efforcez-vous de projeter la langue en avant, maintenez-la tirée pendant trois ou quatre secondes, puis rentrez-la brusquement, la pointe aux incisives, et aplatissez-la.

Répéter cinq à dix fois.

3e *exercice.* — La bouche largement ouverte, placez la pointe de la langue bien au fond contre le palais et ramenez-la brusquement en avant en la projetant entre les dents.

Répéter cinq à dix fois.

4e *exercice.* — La bouche largement ouverte, s'exercer à rétrécir la langue, en maintenant la pointe aux incisives inférieures, puis, en maintenant encore la pointe aux incisives, l'épanouir sur les côtés de façon qu'elle touche les dents inférieures par tout son pourtour.

GYMNASTIQUE DU NEZ

Son importance. — Quatre exercices.

Importance du nez au point de vue de la respiration. — « Il faut savoir que les chanteurs s'occupent beaucoup plus de leurs cordes vocales que de la *perméabilité* de leur nez. Et cependant, celui qui ne respire pas librement ne pourra jamais faire entrer suffisamment d'air dans ses poumons; il lui sera difficile d'être maître de son souffle et, par conséquent, d'émettre le son dans des conditions favorables; il arrivera un jour ou l'autre à *pousser,* suivant l'expression consacrée; et pousser, c'est préparer la congestion; pousser, c'est dire que bientôt on prendra le son en dessous; pousser, c'est encore hâter la formation de granulations, principalement sur les parois latérales du pharynx, granulations qui viendront entraver le jeu normal des organes. » Docteur J. Baratoux[1].)

« Nous en aurions longtemps à traiter ce sujet encore trop oublié et d'une importance si grande pour prouver que jamais la bouche ne remplace le nez dans la respiration, que l'air qui a traversé seulement la cavité buccale pour arriver aux poumons n'a jamais le degré nécessaire d'humidité, de chaleur et de propreté; *qu'avec un nez insuffisamment libre, la poitrine ne se développe pas, eût-on fait des exercices respiratoires pendant des années.* C'est ce que comprennent tous les professeurs de gymnastique qui ont soin de faire fermer la bouche pendant l'inspiration; mais pourquoi, par contre, recommandent-ils de l'ouvrir largement pendant l'expiration qu'ils font exécuter rapidement? C'est une erreur, car les muscles inspirateurs seuls se développent, et beaucoup moins les expirateurs, qui en ont tout autant besoin[2]. Un muscle qui se contracte ne se développe qu'en raison de la résistance qui lui est opposée; or, dans l'expiration rapide facilitée et précipitée par l'ouverture de la bouche, les muscles expirateurs, rencontrant moins de résistance, resteront en retard dans leur développement. » (Docteur Mermod, *La Voix et son Hygiène.* Ed. Payot, Lausanne.)

« Le nez doit réchauffer l'air atmosphérique en lui cédant une partie de la chaleur amenée dans les replis de ses parois par les nombreux vaisseaux qui le sillonnent; il l'humidifie grâce à la secrétion constante du mucus nasal et l'évaporation qui se produisent à sa surface; il le purifie enfin en le dépouillant de la plus grande partie des germes et des poussières qu'il renferme, en les retenant dans sa sécrétion muqueuse.

« La cavité buccale est impropre à remplir ces fonctions... L'insuffisance de la respiration nasale peut également entraîner, par action réflexe, des troubles des *fonctions respiratoires.* Parfois, les désordres provoqués se traduisent par des accidents véritables... Dans d'autres cas, les modifications apportées dans le jeu régulier des mouvements respiratoires sont à peine sensibles. » (Docteur Antoine Perretière, *Traité des maladies de la voix chantée.* Ed. Poinat, Paris, 1907.)

Importance du nez comme résonateur. — « Le nez et l'arrière-nez sont des résonateurs de premier ordre, et il n'est pas besoin d'avoir pratiqué le chant pour savoir qu'un rhume de cerveau éteint la voix, et qu'un enfant au nez bouché a une voix sans timbre et sans force. Quoique formées de parois demi-rigides, ces cavités peuvent cependant modifier leur forme et leur capacité, surtout par les mouvements du voile du palais, cette paroi si mobile, si simple et si résistante à la fois, véritable clef de l'émission de la voix et de l'articulation, modifiant sans cesse la largeur du passage entre le nez et la bouche depuis la fermeture complète jusqu'au passage très large. » (Docteur Mermod[3].)

L'intervention de la cavité nasale dans la formation du son est capitale. C'est elle qui permet la dispersion régulière de la colonne sonore et donne à la voix l'homogénéité.

« Les narines, dans l'acte vocal et respiratoire, se resserrent et se dilatent d'une façon continue :

« 1° le resserrement des narines ne résulte pas du simple rapprochement de leurs parois, sa localisation principale est au niveau de leur orifice supérieur;

« 2° il est produit par la dépression du bord externe de cet orifice qui se porte alors vers le bord interne, c'est-à-dire vers la cloison des fosses nasales, à laquelle il s'applique plus ou moins d'avant en arrière;

« 3° cette fermeture d'avant en arrière, plus ou moins prononcée, des narines à hauteur de l'orifice supérieur, est essentiellement active, volontaire; c'est un acte intellectuel que le timbre nasal. Le timbre

1. Docteur J. Baratoux, *De la Voix. Etude scientifique de sa formation et de son émission.* Ed. Gutheil, p. 220.

2. Le chant, qui a pu être appelé une *expiration vocalisée*, réclame impérieusement l'éducation des muscles expirateurs et, par conséquent, l'éducation de la respiration nasale qui en est une des conditions.

3. Docteur Mermod, *La Voix et son Hygiène.* Ed. Payot, Lausanne, p. 48.

nasal est provoqué, en dehors de l'action du voile du palais, en ce qui concerne l'orifice supérieur de la narine, par les muscles transverse et myrtiforme. Ces petits muscles font basculer le cartilage latéral vers la cloison; une fermeture est formée par la contraction antagoniste des muscles myrtiforme et pyramidal pour le branle vocal et la répartition méthodique de la voix nasale, de l'onde nasale et du timbre nasal. » (Docteurs Jules et Henri Glover[1].)

La découverte des docteurs Glover est d'une importance capitale pour l'enseignement du chant, les nasales étant une des richesses de notre langue (pourvu qu'elles soient correctement émises), et la nasalisation étant une puissante ressource pour l'expression, grâce aux contrastes qu'elle permet d'obtenir dans la palette vocale et à la finesse qu'elle donne à certains sons.

On comprend donc l'utilité des exercices, non seulement pour assurer la perméabilité des fosses nasales, mais pour assouplir toute la musculature nasale en vue de la réalisation des timbres les plus différenciés.

Exercices des muscles du nez. — *Ier exercice. — La bouche étant fermée,* boucher le nez en pinçant légèrement les narines entre le pouce et l'index de la main droite, puis tâcher d'inspirer fortement en s'efforçant de dilater les narines autant que possible, de façon que leur mouvement d'épanouissement écarte les doigts; pincer de nouveau et aussitôt le nez.

Répéter l'exercice cinq à dix fois.

IIe exercice. — La bouche étant ouverte, répéter le même exercice cinq à dix fois.

IIIe exercice. — La bouche étant fermée, inspirer alternativement par chaque narine en la dilatant énergiquement, l'autre étant maintenue bouchée avec le doigt.

Répéter cinq à dix fois.

IVe exercice. — Epanouissement et resserrement alternatifs des narines, sans les pincer.

Répéter cinq à dix fois.

GYMNASTIQUE ET MASSAGE DE L'OREILLE

Leur importance. — Exercices.

Importance de l'oreille pour l'étude du chant. — L'oreille est le guide le plus sûr pour le travail de la voix. C'est le souvenir auditif qui nous permet d'imiter ensuite une voix. Ce n'est pas à dire que tout l'enseignement du chant doive reposer sur l'imitation. Mais ce sont les souvenirs de belles voix qui permettent à l'élève de se faire un idéal de beauté organique de la voix; et c'est la conception de cet idéal qui constitue le guide le plus sûr pour le perfectionnement de la voix, parce qu'il contribue à donner à l'élève le sens des bonnes attitudes vocales.

N'est-ce pas le souvenir qui crée la voix familiale, c'est-à-dire la ressemblance de timbre entre les voix des membres d'une même famille? N'est-ce pas encore le souvenir tout proche des voix que l'on vient d'entendre qui fait mettre les voix au même « diapason » dans une conversation?

« Les excitations de l'oreille réagissent sur les tendances vocales. Et cela se vérifie, même chez les personnes qui ne chantent pas. Quand on cause, on imite parfois et sans le vouloir la voix de l'interlocuteur. La conversation excite toujours, à quelque degré, la tendance à l'unisson. Quand une voix descend ou monte, la voix qui réplique tend, selon les cas, à l'aigu ou au grave[2]. »

Il y a une relation trop étroite entre la gorge et l'organe auditif, leurs rapports anatomiques sont trop intimes pour qu'il n'y ait pas entre eux une influence réciproque, « surtout qu'il existe une communication directe entre les deux par la trompe d'Eustache; on pourrait même considérer l'oreille comme une annexe de l'appareil respiratoire. Et pour ceux qui l'ignorent encore, je leur dirai que la moitié des cas de surdité ont leur origine dans un désordre de la gorge. » (Docteur Mermod.)

Laissons de côté le sens musical de l'oreille, qui peut être développé par l'exercice et l'éducation.

A ne considérer que l'audition, que la finesse de l'ouïe, on peut espérer la développer considérablement en exerçant la musculature externe de l'oreille. Ces exercices auront une répercussion favorable sur les fibres musculaires profondes et, par suite, sur le sens auditif lui-même.

Deux sortes d'exercices pendant trois ou quatre minutes.

1° Gymnastique de l'oreille. — « Contracter les muscles des lèvres en faisant alternativement la moue et l'élargissement de la bouche qu'on tâchera de fendre jusqu'aux oreilles; puis, passant aux ailes du nez, on les ratatinera avec une expression de mépris, et ensuite, on les entraînera vers les oreilles en même temps que les lèvres[3] ».

Effet : Contraction du *muscle auriculaire antérieur,* sensation de dilatation du conduit auditif.

2° Gymnastique de la trompe d'Eustache. — Faire quelques mouvements de déglutition « en s'appliquant à faire une sorte de déglutition qui se passerait dans l'arrière-cavité des fosses nasales par la contraction simultanée du constricteur supérieur du pharynx et des muscles du voile du palais[4] ».

Effet : Cet exercice a pour effet « de favoriser la perméabilité tubaire et de permettre la bonne ventilation de la caisse (du tympan) dont on connaît l'extrême importance pour l'audition[5] ».

Remarque. — On peut accorder à ces différents exercices trois à quatre minutes environ.

Massage de l'oreille[6].

1° Massage de l'auriculaire antérieur. — Avec l'index et le médius, faire plusieurs mouvements sur la tempe en partant du sillon préauriculaire pour se diriger vers le sourcil, c'est-à-dire obliquement de bas en haut et d'arrière en avant suivant la flèche AB.

2° Massage de l'auriculaire supérieur. — Avec le plat de la main, remonter depuis le sillon sus-auriculaire jusque vers le sommet de la tête, suivant la flèche CD.

3° Massage de l'auriculaire postérieur et de l'oc-

1. Docteurs Jules et Henri Glover, *Physiologie de la Voix. Ses applications.* Voir *Encyclopédie de la Musique.* Ed. Delagrave.

2. Dauriac, *L'Esprit musical,* p. 42. Ed. Alcan.

3. G. de Parrel, *Précis d'anacousie vocale et de labiologie,* p. 285. Maloine, éditeur, Paris.

4. *Ibidem,* p. 287.

5. *Ibidem,* p. 288.

6. *Ibidem,* p. 280.

cipital. — Masser depuis le sillon rétro-auriculaire jusqu'à l'apophyse mastoïde, suivant la flèche EF.

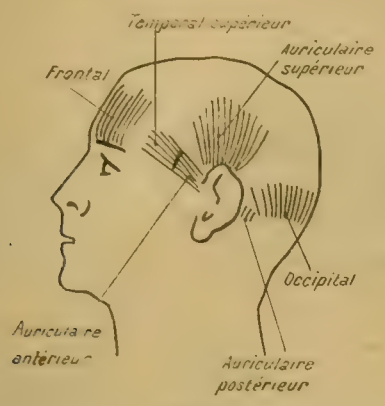


Fig. 147.

4° Massage de tous les muscles extrinsèques du

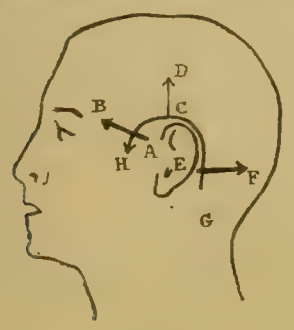


Fig. 148.

pavillon. — Masser à partir de G en contournant l'oreille et descendre jusqu'à l'arcade zygomatique en H.

Conclusion.

Nous avons résumé ici les principaux exercices susceptibles de mettre en état de tonicité, de souplesse et d'obéissance les différentes parties de l'appareil vocal.

La nécessité de cette gymnastique est suffisamment justifiée par les opinions des physiologistes et des médecins relatées dans cet exposé.

Si nous avons pris soin de qualifier cette gymnastique de *prévocale*, c'est que nous estimons qu'elle s'adresse surtout à ceux qui désirent étudier le chant, mais ne l'ont pas encore abordé.

Il n'est pas niable qu'il y ait pour eux intérêt à posséder une bonne santé vocale, condition indispensable pour chanter et, à plus forte raison, pour faire du théâtre ou du concert.

L'aptitude au chant résulte, avant tout, de qualités physiques qui peuvent être naturelles ou acquises. Les aptitudes naturelles ne sont jamais suffisantes, elles ont toujours besoin d'être développées.

La gymnastique prévocale constitue donc un *entraînement* indispensable pour les futurs chanteurs.

Mais nous estimons que, du moment où l'on a commencé le chant, il y a intérêt à réduire les exercices à un petit nombre, le but n'étant plus alors de produire un entraînement, mais simplement de donner à l'appareil vocal déjà préparé sa ration d'*entretien* physique.

Les chanteurs devront donc faire un choix d'exercices qu'ils auront le plus grand intérêt à pratiquer chaque jour, à distance des repas et aussi à distance des séances d'étude vocale.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Arnold (Thomas). *Education of deaf-mutes. Manual for teachers.*
Baratoux (Docteur). *De la Voix.* Ed. Gutheil.
Battaille (Docteur). *De l'Enseignement du chant.* Paris, 1863.
Bonnier (Docteur Pierre). *La Voix professionnelle.* Ed. Larousse.
— *La Voix, sa culture physiologique.* Ed. Alcan.
Castex (Docteur). *Hygiène de la voix parlée et chantée.*
Demeny. *Physiologie des professions. Le Violoniste.* Ed. Maloine.
— *Education et harmonie des mouvements.*
Duhamel (Raoul). *Technique rationnelle du chant.* Ed. Fischbacher. Paris.
Fournié (Docteur Alfred). *Physiologie de la voix et de la parole.* Ed. Delahaye, 1866.
Frumerie (Docteur de). *Exercices de gymnastique. Système Ling.* Ed. Vigot. Paris.
Garnault (Docteur). *Physiologie. Hygiène et thérapeutique de la voix parlée.* Ed. Maloine.
Glover (Docteurs J. et H.). *Physiologie de la voix, ses applications.* (Voir plus haut : *Encyclopédie de la Musique.*)
Gratia (L.-E.). *Etude du piano.* Ed. Delagrave.
Hamonic (Docteur) et Schwartz. *Manuel du chanteur.* Ed. Fischbacher.
Heckel (Docteur Francis). *Culture physique et cure d'exercices.* Ed. Masson.
Jaell (Mme Marie). *La Musique et la psycho-physiologie.* Ed. Alcan.
Joal (Docteur). *De la Respiration dans le chant.* Ed. Rueff.
Madelaine (Stéphen de la). *Theories completes de l'Art du chant.*
Mandl (Docteur). *Hygiène de la voix.* Ed. Baillière.
Marage (Docteur). *Petit Manuel de physiologie de la voix.* Ed. Gauthier Villars. Paris.
Maurel (Victor). *Dix Ans de carrière.* Ed. Villerelle.
— *Un Problème d'art.* Ed. Tresse et Stock.
Mayer (de). *Physiologie de la voix et de la parole.*
Mermod. *La Voix et son hygiène.* Ed. Payot, Lausanne.
Parrel (G. de). *Précis d'anacousie vocale et de labiologie.* Ed. Maloine.
Perretière (Docteur Antoine). *Traité des maladies de la voix chantée.* Ed. Poinat. Paris.
Roch (Adolphe). *Petit Manuel de gymnastique digitale.* Ed. Maroky, Lyon.
Ruffier (Docteur). *Manuel de culture physique.* Ed. Librairie de « Portez-vous bien », 30, r. de la Victoire. Paris.
Schreber (Docteur). *Gymnastique de chambre.* Ed. Masson.

Raoul DUHAMEL.

ÉVOLUTION DE LA TECHNIQUE VOCALE
DEPUIS L'ÈRE CHRÉTIENNE

Par Jane ARGER

NOTRE BUT

Ce titre peut paraître un peu rébarbatif; mais il a le grand avantage de définir exactement le but de notre étude.

Par technique vocale, il faut entendre tous les moyens employés par les chanteurs pour développer, fortifier, assouplir et embellir la voix humaine.

Quels sont ces moyens? Furent-ils tous et toujours logiques? Hélas non! Il eût fallu qu'ils fussent appuyés sur des principes scientifiques. Nous verrons au cours de ces pages que, trop souvent, l'empirisme joua un rôle principal bien néfaste. Aujourd'hui encore, en dépit de tous les efforts tentés par d'éminents physiologistes, beaucoup de chanteurs préfèrent cultiver leur voix selon des méthodes plus ou moins fantaisistes que la science la plus élémentaire ne peut approuver, tandis que les danseurs soumettent depuis longtemps leur corps à des exercices d'entraînement rationnels.

La voix n'est-elle pas, elle aussi, le résultat du travail d'organes naturels qui doivent fonctionner selon des lois physiques et physiologiques?

Avec tristesse, il faut constater que la majorité des jeunes sujets se destinant à la carrière de chanteur éprouvent le plus souvent une répulsion incompréhensible à travailler leur voix rationnellement, pour ne pas dire scientifiquement. Beaucoup sont hantés par ces toujours jeunes préjugés : que l'interprétation est une improvisation; que la voix humaine possède un fonctionnement instinctif suffisant pour un artiste doué. Aussi, leur premier souci est-il de demander au professeur d'apprendre *des airs, des rôles,* mais non d'apprendre à se servir de leur instrument.

Il faut s'occuper spécialement de la voix, être laryngologiste ou professeur de chant, pour se rendre compte du nombre considérable de belles voix qui sont perdues par suite d'une maladresse instinctive dans le fonctionnement des organes ou d'un mauvais entraînement vocal.

Les méthodes empiriques, il est vrai, reposent parfois sur des traditions qui ont été léguées par des chanteurs pleins de talent. Malheureusement, même ces bons principes ne sont pas à l'abri des mauvaises interprétations, et finissent par perdre toute valeur lorsqu'ils ne sont pas fondés sur des bases scientifiques.

On peut aussi objecter que, pendant des siècles, on a fort bien chanté sans principes scientifiques; qu'il s'est toujours trouvé des professeurs remarquables; que ces derniers, sans faire appel à la physiologie, ont formé d'excellents chanteurs uniquement à l'aide de coutumes apprises de génération en génération. Il faut reconnaître que beaucoup de ces coutumes, léguées par l'antiquité, se sont trouvées justifiées par la science moderne, sans doute parce qu'elles émanaient des observations faites déjà par des savants tels que Galien[1], dont la science se retrouve à la base des traditions de tout le Moyen âge.

En étudiant les textes des théoriciens des siècles derniers, ainsi que les écoles dans lesquelles, depuis les premiers temps chrétiens, on instruisit les chanteurs, on verra qu'il faut renoncer à croire à l'efficacité des seuls dons naturels. Si nous y rencontrons bien des erreurs, bien des divergences d'opinions, elles tiendront souvent à ce que, la base physiologique manquant, les auteurs fondent leurs méthodes sur des observations provenant des sensations éprouvées. Chacun, dans ce domaine, emploie des expressions différentes selon la conception qu'il a de son mécanisme vocal. Pour lire ces ouvrages, qui pourtant furent écrits dans le but d'instruire des ignorants, il faut souvent être déjà expert dans le fonctionnement de l'appareil vocal, tant leur style et les termes employés y sont obscurs. Mais on retrouve dans la plupart de ceux-ci la grande préoccupation du fonctionnement naturel des organes vocaux et respiratoires, soit que les auteurs en aient eu la véritable connaissance, comme les grands physiologistes Codronchi, Fabrice d'Aquapendente, Casserius, Dodart, Diday, Petrequin, prédécesseurs de nos savants laryngologistes modernes, soit que l'instinct les guident vers la vérité, comme c'est le cas pour les grands chanteurs et musiciens Tosi, Bérard et même notre grand Rameau.

Après avoir pris connaissance des principaux écrivains qui se consacrèrent à l'étudede la voix et des écoles dans lesquelles étaient mises en pratique ces diverses méthodes, nous initierons le lecteur à ce que fut cette technique en elle-même et à ce qu'elle doit être.

Nous diviserons notre travail selon les règles que nous avons déjà adoptées dans un précédent ouvrage[2] en tenant compte des sujets déjà traités dans l'*Encyclopédie de la Musique.* Nous n'aurons donc pas à nous occuper de l'acoustique et de la physiologie des appareils vocal et respiratoire.

Notre rôle ici est d'exposer les théories qui servirent à l'éducation plus ou moins rationnelle de la voix, de les commenter et d'en indiquer les parties susceptibles de donner le meilleur rendement à tout

1. Célèbre médecin grec, né en 131 après J.-C., mort vers 210.

2. Jane Arger, *Initiation à l'art du Chant.* Collection Baudry de Saunier (Flammarion). Ce livre est le résumé pratique des théories que nous avons adoptées dans notre enseignement.

chanteur soucieux de développer, assouplir et embellir sa voix.

En résumé, les innombrables travaux scientifiques consacrés aux appareils respiratoire et vocal, les tentatives faites depuis plus de cent ans par beaucoup de professeurs de chant basant l'étude de la voix sur les découvertes physiologiques, physiques et phonétiques, prouvent qu'un mouvement général tend à aiguiller l'art du chant sur une voie qui peut nous conduire à une unité logique d'enseignement. Si, depuis les Grecs et les Romains qui eurent de l'art vocal une conception très juste, nous trouvons dans l'étude de la voix, au cours des siècles, des moments obscurs, nous admirons par contre de très brillantes périodes, qui coïncident avec la renaissance des sciences et semblent indiquer que celles-ci ne furent pas étrangères à la pédagogie du chant.

Nous en concluons, avec la majorité de nos éminents physiologistes contemporains, que tout chanteur aujourd'hui doit avoir une idée générale de l'anatomie et de la physiologie de son instrument, quand cela ne devrait même lui servir qu'à ne pas perdre de temps sur des traités sans valeur ou à écouter des conférenciers qui disent et même osent écrire que « la plupart des chanteurs ne savent rien », et un peu plus loin, que « les cordes vocales sont des cartilages assez gros qui n'ont nullement l'aspect des cordes; elles sont au nombre de deux. Certains auteurs distinguent leur base de leur sommet en les appelant cordes vocales et fausses cordes vocales » !

Si cet exposé historique de toutes les théories du fonctionnement des organes vocaux et respiratoires dignes d'être prises en considération pouvait amener la technique vocale à une heureuse synthèse d'où découlerait certainement une moins grande perte de voix pour l'art de la musique, nous aurions atteint notre but.

LE ROLE DE LA VOIX HUMAINE DANS LA MUSIQUE DEPUIS L'ÈRE CHRÉTIENNE

Nous ne nous occuperons que du chant occidental. Les Orientaux ont une conception assez différente de la nôtre au point de vue de l'esthétique vocale. L'Orient et l'Occident suivent deux routes parallèles qui ne nous permettent pas de les confondre dans la même étude.

Les instruments restant longtemps rudimentaires, la musique fut surtout vocale jusqu'au XVIIe siècle et, tour à tour la culture de la voix évolua selon les besoins de la musique ou imposa des formes, des modes musicales, parfois malheureuses, aux musiciens.

Par exemple, il va de soi que l'éducation vocale des Grecs, de qui la musique fut essentiellement déclamative, si nous en jugeons d'après les rares documents qui nous sont parvenus, n'eut aucun rapport avec l'entraînement de virtuosité musicale indispensable à l'exécution des maîtres du XVIIIe siècle tant en Italie qu'en France ou en Allemagne.

Pour se rendre compte des variations qui se produisirent dans l'art et la technique du chant, il faudrait parcourir en détail les grandes étapes du langage musical, dont la voix fut plus ou moins la fidèle servante, mais aussi parfois la tyrannique maîtresse. Jetons un rapide coup d'œil sur l'évolution de la musique depuis l'ère chrétienne seulement.

Des premiers siècles chrétiens, les documents que nous possédons au point de vue musical sont surtout les œuvres religieuses : hymnes, chants liturgiques monodiques dans lesquels la déclamation joue parfois le principal rôle; ainsi sont les *psaumes*, les *préfaces*, les *évangiles* encore en usage dans les offices catholiques. Parfois aussi d'autres chants, traduits par des solistes, contiennent de longues vocalises ou des traits; ainsi sont les *alleluia* terminés par les *jubilationes*, desquels SAINT AUGUSTIN nous entretient dans des lignes aussi pleines de ferveur pour le Seigneur que d'intérêt pour la voix humaine.

Dans cette période qui s'étend jusqu'au XIIe siècle, l'art du chant porte spécialement sur la netteté de la diction, la *suavité* de la vocalise, la qualité du timbre, la souplesse de la voix qu'on ne cherche ni puissante ni très étendue. Si l'on considère, en effet, les lignes mélodiques des œuvres de cette époque, on remarque qu'elles ne dépassent guère l'étendue d'une octave, une dixième au plus. Mais en ce qui concerne la puissance de la voix, les critiques de l'époque ne se lassent point de répéter les mêmes plaintes à propos des voix trop dures, trop fortes, et qui ne savent que hurler!

Les bons chanteurs furent rares à toutes les époques, disons-le une fois pour toutes, car, dans tous les siècles, nous retrouvons les mêmes constatations, les mêmes doléances dans tous les traités de chant, y compris ceux de notre temps.

A la fin du VIIIe siècle, des essais de chant à deux parties sont tentés, non sans déchaîner les foudres ecclésiastiques. Il s'agit de l'*organum*, c'est-à-dire d'une partie vocale ajoutée à la voix chargée de la véritable mélodie. Cette seconde partie accompagne la mélodie, ainsi qu'un contrepoint, note contre note. De l'*organum* découle le *déchant*, qui n'est lui-même que cette seconde partie, mais conçue dans une ligne mélodique plus libre et, cette fois, faisant entendre plusieurs notes successives sur une seule note donnée de la véritable mélodie. C'est ce que nous appelons *contrepoint fleuri*. D'habiles chanteurs profitèrent de cette liberté pour se livrer à des excès de virtuosité déplacés dans la célébration du culte. On voit, à chaque instant, le clergé interdire le déchant et lui opposer la tradition grégorienne.

Quant à la musique profane, inspirée, sinon des mêmes sentiments, du moins des mêmes procédés musicaux, elle restait sous l'empire des mêmes lois au point de vue purement vocal.

Après la période du déchant, on essaya trois parties, puis quatre. La musique s'acheminait lentement vers la polyphonie dès la fin du XIIe siècle, grâce à un Français, PÉROTIN LE GRAND, qui nous a laissé d'intéressants fragments. La mélodie proprement dite n'était pas pour cela négligée, et au XIVe siècle, avec Guillaume DE MACHAUT, elle sépanouissait délicieusement en des lignes ornées de vocalises très musicales dont l'étendue ne dépasse cependant pas encore la douzième.

Puis viennent les véritables contrapontistes franco-flamands, presque toujours excellents chanteurs, maîtres de chapelle qui traitent chacune des voix dans une tessiture restreinte, mais caractérisée par un timbre de qualité homogène. Dans les œuvres de OCKEGHEM déjà, puis dans celles de Josquin DE PRÈS, MOUTON, JANNEQUIN, GOUDIMEL, DU CAURROY, PALESTRINA, Roland DE LASSUS, VICTORIA et combien d'autres, ce qu'il faut que chaque partie exprime, que l'œuvre soit religieuse ou profane, c'est une sonorité bien également pleine, concentrant l'intérêt dans le timbre musical de la voix plus que dans le mot devenu

presque insignifiant au point de vue expressif. Nous sommes en pleine polyphonie vocale avec des messes écrites jusqu'à 40 voix[1] ou plus justement à 40 parties musicales se suivant, s'entre-croisant, alternant selon l'idée musicale de l'auteur. Chaque chanteur n'est alors qu'une partie presque passive dans un ensemble qui seul est expressif et même dramatique, imitatif, ainsi qu'on peut s'en rendre compte en écoutant l'admirable ensemble de la *Bataille de Marignan* et du *Chant des oiseaux*, de JANNEQUIN, ou encore le *Psaume CL* de MAUDUIT. La personnalité de l'interprète est inexistante.

Si beaucoup de chanteurs habiles dans l'art d'orner les chants en solo cultivent toujours la vocalise, il faut cependant tenir compte du développement musical nouveau nécessaire à ces grands poèmes polyphoniques chantés qui exigent un nombre d'interprètes de plus en plus grand. Ces chanteurs doivent, avant tout, être très sûrs de leurs intonations, c'est-à-dire savoir admirablement attaquer et soutenir un son, sans baisser ni monter, ni chevroter, et pouvoir aussi le nuancer; en un mot, posséder une *voix bien posée*, ce qui reste toujours l'idéal de l'art du chant.

Les *humanistes*, cependant, font renaître le goût de l'antiquité. Le langage musical vocal, une fois encore, se transforme en s'inspirant du théâtre grec. En France, les *vers mesurés à l'antique*, au sein même de la Pléiade, sont chantés. En Italie, CACCINI écrit en 1601 dans sa préface des *Nuove Musiche* :

« Dans toutes mes compositions, airs et madrigaux, je me suis appliqué à reproduire le sens des paroles en recherchant les mélodies les plus expressives, les tournures les plus attrayantes et en dissimulant le mieux possible l'art du contrepoint. »

Ainsi le récit mélodique à voix seule reprend la première place. Le chant redevient surtout *expressif*. Mais, cette fois, de l'heureuse union de celui-ci avec la polyphonie précédente, naît notre conception musicale moderne : la voix ou un chant instrumental soutenu par un accompagnement polyphonique, les deux éléments formant un seul tout. D'abord timide avec les Français de la fin du XVIe siècle et les premiers Italiens CACCINI, MONTEVERDE, PÉRI, l'Allemand SCHUTZ, la voix restant dans une étendue moyenne, recherche l'expression des passions humaines, la chaleur dans le timbre par l'émotion. Peu de vocalises, mais des *ornements* ou *broderies* assez courts, souvent expressifs, ou des accents dramatiques parmi lesquels l'*esclamazione*, citée par CACCINI. LULLI portera ce style à son apogée.

Mais avec CARISSIMI, BACH, HAENDEL, les SCARLATTI et tous les Italiens de 1680 à 1760, les Français CAMPRA, CLÉRAMBAULT, MONTÉCLAIR, RAMEAU, la voix va prendre un essor magnifique. Elle ne sera pas seulement expressive par la variété et la vérité dans l'accent du mot; elle deviendra aussi le riche instrument propre à la phrase musicale qui se déroule à nouveau en longs méandres vocalisés. Quelle admirable technique vocale put permettre à BACH ces longs traits dans lesquels le chrétien pleure son indignité ou chante sa joie! Quelle souplesse laryngienne représentent les airs gracieux et les airs *di bravura* dans les opéras et les cantates de HAENDEL, de CAMPRA, de MONTÉCLAIR, de RAMEAU, de CESTI, BUONONCINI, CIMAROSA!

Hélas! avec ce dernier, voici venir la grande virtuosité contenue dans la musique italienne de la fin du XVIIIe siècle. On a pu écrire que « ce fut l'âge d'or du chanteur »; mais ce fut aussi l'ère de la décadence musicale. Le compositeur devient l'esclave de l'interprète, plus acrobate qu'artiste. D'expression, il n'est plus question. Il s'agit d'atteindre plus de deux octaves d'étendue, même trois parfois. Il faut pouvoir *tenir un son*, le *filer* longuement. De véritables *records* s'établissent entre les chanteurs; c'est à qui fournira le son avec la plus longue durée sans respirer. Il faut *vocaliser, tricter*, avec ou sans goût; peu importe que ce soit sur *je ris* ou *je meurs*. L'essentiel est de déployer une science vocale, à vrai dire dépourvue de tout art musical, mais qui n'en est pas moins une étonnante acquisition humaine si nous nous plaçons uniquement au point de vue de la culture de la voix.

Cependant, à côté de CIMAROSA et de ses émules qui sacrifient tant de pages de musique à l'idole *Virtuosité*, parallèlement à cette école italienne où les chanteurs cueillent les bravos de la foule toujours prête à s'incliner devant l'extraordinaire, même lorsqu'il est laid, se forme un nouvel art vocal, celui-là purement musical, expressif et dramatique. GLUCK, dans sa vieillesse, renonçant à l'influence italienne, revient aux saines traditions de la vraie musique de CARISSIMI, de RAMEAU, en écrivant les *Iphigénies*, *Orphée*, *Armide*, *Alceste*.

Les Français BERTON, MONSIGNY, GRÉTRY, BOÏELDIEU, en même temps que l'opéra-comique, ont créé la *romance*, forme essentiellement mélodique, très souvent d'un joli contour musical, dont les Allemands, HAYDN en tête, puis MOZART, SCHUBERT, SCHUMANN, feront des chefs-d'œuvre sous le titre générique de *lieder*. Personne parmi nous n'ignore plus ce genre vocal si passionnément coloré, si riche d'émotions humaines qui, pour des interprètes inhabiles dans l'art du chant, sont les écueils inévitables sur lesquels viennent se briser les voix dites *naturelles*, inexpérimentées, mais attirées par la simplicité apparente de ces lignes mélodiques.

En France, au XIXe siècle, en dehors des grandes œuvres dramatiques spécialement destinées au théâtre, nous avons les *mélodies* des maîtres GOUNOD, C. FRANCK, BIZET, LALO, BERLIOZ, SAINT-SAENS, MASSENET, FAURÉ, DEBUSSY pour ne citer que quelques-uns des plus grands disparus, car la place nous manque pour parler ici des maîtres éminents vivants de notre école française et des écoles étrangères. Le genre de composition qualifié *mélodie* est surtout musical et expressif; il n'offre en général que très peu de place à la virtuosité faite de traits musicaux, mais il est plein de difficultés de diction, d'émission, de couleur vocale. Il est extraordinairement fécond en œuvres de valeurs très diverses, à la portée des chanteurs bons et mauvais.

Depuis la fin du XVIIIe siècle, l'Italie cultive surtout le théâtre lyrique à grands effets sonores et dramatiques et la virtuosité si chers à ROSSINI et aux chanteurs nés dans ce pays. La voix reste au premier plan. On la cherche brillante, puissante.

De même, en France et en Allemagne, où la symphonie absorbe de plus en plus la majeure partie de l'œuvre dramatique, on exige des voix exceptionnelles, étendues et volumineuses, en un mot susceptibles de dominer l'orchestre. Celui-ci prend, dans l'œuvre de WAGNER, une place si importante que le chanteur semble n'être plus qu'un des instruments si nombreux qui collaborent à l'ensemble. En réalité

1. Th. TALLIS : *Motet à 40 voix* (8 chœurs à 5 voix) In spem alium non habui. (Voir *Ménestrel*, 18 juillet 1924.)

cependant, il doit être le commentateur de l'action générale. Son rôle n'est pas facilité pour cela. Si WAGNER ne demande plus de vocalises à la voix, il exige d'elle une puissance musicale et dramatique contre laquelle les organes mal dirigés viennent infailliblement se détruire.

Aujourd'hui, le répertoire d'un chanteur doit, non seulement comprendre les grandes œuvres lyriques modernes, mais encore les pages de musique ancienne des maîtres italiens, français, allemands des XVIIe et XVIIIe siècles, sans compter la période de la Renaissance et le chant grégorien. Nous devons en conclure qu'un entraînement vocal complet est plus que jamais obligatoire. Il doit être basé non seulement sur toutes les connaissances que nous ont léguées les maîtres des siècles passés, mais aussi sur les travaux scientifiques de nos contemporains.

LES THÉORICIENS ET LES ÉCOLES AU MOYEN AGE

Les Théoriciens.

Les ouvrages du Moyen âge sur la musique qui sont parvenus jusqu'à nous ne sont pas des traités de chant. Même lorsqu'ils portent ce titre, il ne faut pas s'y méprendre, car jusqu'au XVIIIe siècle, même au delà, le mot *chant* a deux acceptions différentes.

1° Il peut signifier : ordonner une phrase musicale dans une belle ligne mélodique, en un mot savoir composer.

2° Il exprime l'action pure et simple de se servir de la voix ou d'un instrument pour faire de la musique.

Beaucoup de théoriciens intitulent des chapitres entiers : *Du Chant*, dans lesquels il n'est pas question de la technique, ni de l'esthétique de la voix humaine, mais de la ligne mélodique et des modes du plain-chant.

Par contre, les expressions *modulation* et *moduler* signifient : *chant, chanter, vocaliser* surtout.

Des pères et des saints[1] consacrent des pages ou des ouvrages entiers à la musique. Ils traitent de la composition, et surtout, ils tâchent de relier leur métaphysique musicale à l'existence de Dieu, puis à la célébration du culte. Ils se placent au point de vue mystique même dans leurs pages les plus théoriques, ainsi que nous pouvons le voir dans l'admirable ouvrage de SAINT AUGUSTIN[2]. Mais, en ce qui concerne la voix, ils se contentent de quelques remarques générales sur le timbre, sur la manière de chanter en chœur.

« Il ne faut pas chanter de façon théâtrale, mais de manière à inspirer le regret des péchés; que l'un ne cherche pas à devancer l'autre, que personne ne cherche à baisser ou à élever la voix; qu'il n'y ait pas de fausses notes et que chacun garde sa place dans le chœur, » dit SAINT NICET[3].

SAINT AUGUSTIN, *op. cit.*, un siècle avant, dans une page assez mordante qui, à travers les siècles, n'a pas perdu de sa valeur, juge sévèrement les chanteurs de théâtre. Ils ignorent la musique et ne la pratiquent qu'en vue du profit matériel et des applaudissements. « Car, dit-il, il m'est de toute impossibilité de trouver sur la scène un musicien qui aime son art à cause de lui-même et non point à cause du profit qui lui en revient, lorsqu'on trouverait à peine un tel homme dans nos écoles de philosophie. Au reste, existe-t-il ou a-t-il existé un chanteur de ce caractère, il n'en faut pas conclure que les musiciens sont méprisables, mais plutôt que les histrions peuvent quelquefois paraître dignes d'éloges. »

Sans doute, l'étude du chant est verbale. Cela ne veut cependant pas dire que ceux qui l'enseignent n'ont pas connu ou ont oublié l'art minutieux des Grecs et des Romains. Nous savons que ceux-ci pratiquaient d'une façon raffinée l'éducation vocale et qu'il ne fallait pas moins de trois genres de professeurs aux élèves chanteurs[4].

1° Les *vociferarii* avaient pour première mission de fortifier et d'étendre les limites de la voix. Ils étaient donc les maîtres de la hauteur et de l'intensité.

2° Les *phonasci* devaient ensuite en améliorer les qualités, la rendre pleine, sonore, agréable. Ils étaient les éducateurs des résonateurs qui donnent la qualité au timbre.

3° Les *vocales* donnaient à leurs élèves l'intonation, c'est-à-dire les accents syllabiques, les inflexions de la déclamation lyrique. Le domaine de l'esthétique vocale leur appartenait donc.

Marcus Fabius QUINTILIEN (*De l'Institution oratoire*) nous dit que l'art du chant diffère un peu de la parole. Mais il est des côtés par lesquels les deux arts se rejoignent : 1° le timbre de la voix, dont QUINTILIEN nous entretient longuement en une suite de qualificatifs souvent redits presque textuellement par les auteurs du Moyen âge, de la Renaissance et de notre temps; 2° l'articulation, la pureté de sonorité des voyelles. Sur ce sujet, les théoriciens des temps postérieurs seront non moins loquaces.

Cependant l'esprit des premiers siècles chrétiens répugne aux traités pratiques. D'autres importantes considérations remplissent les cerveaux cultivés. La nouvelle civilisation est tout occupée à imposer ses idées, dont beaucoup deviendront les dogmes catholiques du Moyen âge. Nous les trouvons dans les livres et jusque dans les traités de musique.

Toute science se réfugie de plus en plus à l'abri des couvents. C'est là seulement que nous recueillons pendant le Moyen âge les vagues indications qui nous prouvent l'existence d'un art du chant profane ou religieux. Ce sont les moines qui établissent la différence entre les deux styles. COUSSEMAKER (*Mémoires sur* HUCBALD) dit à ce sujet que « tous les ouvrages antérieurs au XIIe siècle ne traitent que du chant ecclésiastique ». Pendant les siècles qui suivront, nous ne relèverons pas beaucoup plus de traces intéressant le chant profane dans les ouvrages didactiques; mais la musique populaire n'en existait pas moins. Elle avait ses chanteurs : *ménestrels, jongleurs* en France, *minnesinger* dans les pays centraux, *cantori à liuto* en Italie, et le peuple adoptait d'ailleurs difficilement le plain-chant[5].

Quelle influence cette lutte eut-elle sur l'art du chant? Aucun document connu ne nous permet d'en donner une idée à présent. Nous pouvons seulement supposer qu'il en fut alors comme aujourd'hui : très probablement, le beau chant n'était pas plus populaire que de nos jours.

HUCBALD, au Xe siècle, indique cependant que « les

1. Parmi lesquels : SAINT JÉROME, 331-430; SAINT AUGUSTIN, 354-530; SAINT NICET mort en 566, SAINT ISIDORE DE SÉVILLE, 579-636; SAINT GRÉGOIRE LE GRAND, vers 540-604; SAINT ODON, 879-943.

2. *De Musica*, traduction Péronne.

3. *De Laude et utilitate spiritualium canticorum*, édition Gerbert.

4. LENNOX BROWNE, *La Voix, le chant et la parole*.

5. GEVAERT, *Les Maîtres florentins*.

joueurs de cithare et de trompette, les instrumentistes et les chanteurs mondains s'efforcent de charmer leurs auditeurs. Mais nous, qui avons un but plus élevé, ne chantons-nous pas sans art les cantiques sacrés; ne négligeons-nous pas dans nos offices cet art dont ils abusent pour des bagatelles? Il est donc nécessaire d'avoir quelque science ».

Mais il s'agit là d'artistes et non de gens du peuple. Si nous jetons un coup d'œil sur les ouvrages des principaux théoriciens, nous trouvons : Boëce (en 470-527)[1], qui donne une sommaire classification des voix. Sans doute encore, sous l'influence des études grecques, cet auteur tente une explication scientifique des bases de la voix humaine.

« La voix se développe de plusieurs manières selon qu'on parle ou qu'on chante. Elle s'étend plus ou moins et peut avoir des qualités différentes...

« L'acte respiratoire impose une limite à la continuité du son...

« De même, la conformation physique crée, dans le grave ou dans l'aigu, des bornes que la voix humaine ne peut dépasser. »

Dans un axiome qui nous est une preuve certaine de l'existence de la technique vocale à son époque, il résume les bases du travail du chanteur aussi clairement que nos plus modernes éducateurs : « La raison formée par la science et l'ouïe conduite par la raison sont comme les deux instruments directeurs de l'art du chant. »

Des réflexions aussi précises sont rares d'ailleurs, et nous n'avons pas ici à signaler tous les théoriciens de la musique du commencement de l'ère chrétienne. Les lecteurs les trouveront dans les œuvres de M. Gastoué[2]. La plupart négligent absolument le chant proprement dit, même lorsqu'ils professent la musique vocale.

Cassiodore[3] (480-575 environ) se complaît dans la définition des mots *cantare, exultare, psallere : chanter*, c'est rendre hommage à Dieu par la voix; *exulter*, adresser ses vœux avec affection au Seigneur; *psallere*, se rendre agréable à Dieu par nos bonnes œuvres.

Tous les auteurs, à partir du IVe siècle, insistent également sur la différence qui existe entre un musicien et un chanteur. Vers 830, dans un des plus anciens traités du Moyen âge, *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, nous lisons : « Il y a autant de différence entre le musicien et le chanteur qu'entre le grammairien et le simple lecteur, entre l'œuvre du corps et celle de l'esprit. Le corps obéit comme un serviteur, la raison commande en maîtresse et l'ouvrier travaille en vain si la science ne le guide pas. L'art et la science ont un fondement plus noble que le métier qui n'est qu'une œuvre manuelle. Le travail de l'esprit n'a pas besoin de l'aide du travailleur manuel, et l'œuvre des mains est inutile si elle n'est guidée par la raison. Celui-là est musicien qui a étudié la science du chant non pour le métier, mais pour un but supérieur. Le musicien et le chanteur diffèrent l'un de l'autre comme le maître et le disciple. Le chanteur, devant le musicien, est comme l'accusé devant le juge : celui qui a la moindre notion de la musique s'en rend compte. On connaît beaucoup de chanteurs très habiles, mais on ne peut, à mon avis, trouver chez les anciens un vrai musicien. »

1. *Arithmetica, Geometria, Musica.* Livre I, chap. XII et XIII.
2. *Les Origines du chant romain.*
3. Gerbert, *Expositio in psalmum.*

Voici ce que nous trouvons dans Guy d'Arezzo sur le même sujet :

« J'ai remarqué bien des fois que, par l'ignorance de certains, les chants sont dégénérés; ils ne sont plus chantés dans les églises conformément aux règles sous lesquelles ils ont été introduits... La corruption est maintenant considérée comme la règle.

« Il y a beaucoup de clercs, et même des moines, qui, non seulement ne savent pas, mais ne veulent pas savoir l'art de la bonne musique. Chose plus grave, ils critiquent et blâment ceux qui la connaissent, et si quelque musicien leur fait observer qu'ils ne chantent pas d'une manière correcte, ils se défendent avec impudence et ne veulent pas admettre leur erreur. »

Jean Cotton, Aribon le Scholastique, Marchetto de Padoue (fin du XIIIe siècle) et bien d'autres après lui feront les mêmes remarques.

Jérome de Moravie[4], qui vivait à Paris au commencement du XIIIe siècle, nous a laissé dans son œuvre encyclopédique un aperçu général des connaissances accumulées au cours des siècles précédents. Nous le retrouverons au chapitre des registres, puis lorsque nous traiterons des ornements.

Saint Thomas d'Aquin (1226-1274) rapporte l'opinion suivante de saint Isidore de Séville : « Il est aussi honteux de ne pas savoir chanter que de ne pas savoir lire. » Lui-même, dans son sermon sur la fête des Saints Innocents, nous dit, en vrai chanteur qui a l'amour du joli son, tout ce qu'il faut ne pas ignorer pour bien chanter.

En résumé, malgré la pénurie des textes concernant la technique vocale, si nous tenons compte des citations mentionnées plus haut, il faut admettre l'existence non interrompue d'un art du chant scientifique certainement basé sur des traditions orales, mais aussi sur des travaux antérieurs au christianisme.

Les Écoles.

La connaissance de la musique fait partie du programme des études dans toutes les écoles du Moyen âge, et la place qu'elle y prend n'est pas la moindre. En général, dans les premiers siècles, ceux qui fréquentent ces écoles sont des princes ou des ecclésiastiques. Or les nobles aussi bien que les évêques ne dédaignent pas de chanter au lutrin.

Si un texte de saint Augustin[5] : « Il s'enrouait vite et sa voix s'éteignait fort aisément; aussi n'aimait-il pas à lire à haute voix, » nous permet de supposer que saint Ambroise ne pouvait chanter ses compositions, tout au moins au moment où ces pères se connurent, il n'en reste pas moins certain que le clergé, à cette époque, prend part directement à la musique.

C'est lui aussi qui a la direction des écoles, et si les troubles civils et religieux ont une répercussion importante sur ces institutions, c'est grâce à elles cependant que l'on voit se former au sein de chacune d'elles un groupe d'enfants plus spécialement destinés au service du chant divin.

On sait que Cassiodore (env. 480-575) relève les écoles ruinées par les invasions des barbares. Son contemporain saint Benoit de Murcie, né en 480, introduit dans sa règle des statuts concernant l'étude de la musique pour les enfants élevés dans son couvent. Il fixe les heures de travail, le régime alimentaire, mais nous ne relevons aucun conseil sur la

4. *Tractatus de Musica.*
5. *Confessions.*

technique vocale. En revanche, il n'oublie pas de mentionner le châtiment par les verges, moyen qui restera usité dans les écoles et les maîtrises jusqu'à la révolution de 1789. Hâtons-nous d'ajouter que la majorité des éducateurs ont soin d'appliquer cette punition le moins possible.

Saint Bernard, d'ailleurs, voudra qu'on traite les enfants avec des égards. Mais on cite encore, à propos de saint Grégoire, la vénération qu'on portait à la verge qu'il gardait près de lui dans les moments où il instruisait ses petits élèves[1].

Peu de temps après, l'empereur Justinien (mort en 565) fixe le nombre des étudiants de la *Schola* de Constantinople. Il devra y avoir vingt-cinq élèves chantres destinés à la grande église.

Saint Grégoire n'est donc pas le fondateur des *Scholæ*, comme on le croit communément, mais un grand réformateur à qui l'Eglise doit l'organisation définitive et le réglement de la Schola où sont élevés les futurs chantres, la *Schola cantorum*, ainsi nommée à ce moment-là[2].

Les élèves sont choisis parmi tous les enfants des Scholæ selon leurs dons pour la musique et le chant et placés sous la direction de quatre sous-diacres nommés *paraphonistæ*, ou maîtres de chant, qui leur enseignent dans l'espace de neuf ans tous les principes de la musique; aux plus capables, les règles de la composition, à chacun d'eux, les offices qui doivent tous être interprétés par cœur. Les élèves formés portent aussi le titre de *paraphonistæ*. En ce qui concerne le chant, les indications qui nous sont parvenues de cette époque sont pour la plupart du domaine de l'esthétique; nous y reviendrons ultérieurement.

Au point de vue du travail purement vocal, les traités des auteurs précédemment cités devaient être à la base des études de la Schola, dont l'influence rayonne longtemps sur toute l'Europe. Les papes, pendant plus de deux siècles, témoignent presque tous d'une culture musicale profonde. Beaucoup d'entre eux chantent. L'épitaphe du pape Honorius, mort en 638, loue le défunt en ces termes : « Pasteur excellent dans le chant divin. » Léon IV (847) était élève de l'école de chant du monastère de Saint-Martin hors les Murs. Au xie siècle encore, nous retrouvons une épitaphe du pape Léon IX, mentionnant son habileté de chanteur. Elève de la *Schola cantorum* le pape Serge II fait restaurer cette école en 845. Mais les événements politiques qui troublent l'Italie et la Papauté au xe siècle[3] jettent un voile sur ses destinées, et son influence nous échappe, faute de documents, jusqu'à la fin du xiiie siècle. En 1305, Clément V, transportant le siège de la papauté en France, fait d'Avignon une cour luxueuse où tous les arts brilleront jusqu'en 1377. La chapelle pontificale adopte les nouvelles théories musicales, le chant fleuri, tandis que Rome conserve les vieilles traditions de saint Grégoire.

En Angleterre, l'archicantor de Saint-Pierre de Rome, envoyé par le pape Agathon (680) pour réformer l'instruction musicale de ce pays, établit au monastère de Saint-Pierre de Wearmouth « l'ordo et la manière de chanter et de lire ». D'autres nombreuses écoles accueillent ces réformes et fondent leurs *Scholæ cantorum*. De Rome était donc parti l'exemple bientôt suivi par l'Europe civilisée.

D'autre part, en France, Pépin le Bref, en 754, demande au futur pape Etienne, venu en ambassade, de lui laisser un chantre romain. Nous estimons que ce roi devait s'occuper tout particulièrement de la musique, car l'empereur Constantin lui envoie un orgue en 757. Le père de Charlemagne commence donc les réformes de l'enseignement musical que celui-ci va poursuivre très activement avec Alcuin, élève érudit de la *Schola d'York*, alors sous la direction d'Egbert. L'empereur lui-même, loin d'être ignorant, s'intéresse beaucoup aux lettres et à la musique. A l'instar de saint Grégoire, il s'occupe lui-même des enfants de son école, faisant de sa cour une véritable palestre ouverte à tous les talents; il ne dédaigne pas de chanter les offices au chœur de la basilique d'Aix-la-Chapelle. N'a-t-il pas été élevé à l'Ecole des Princes, fondée par Clotaire II, cette même fondation qui devint *l'école du Palais*, dont Alcuin dressa le plan d'études? Mais ce n'est pas à cette seule institution que Charlemagne[4] réserve ses faveurs; il les étend à tout l'empire. Partout la musique est enseignée, comme elle l'est, par exemple, à l'abbaye de Fontenelle par l'abbé Gervolde, « peu habile en littérature, mais possédant à fond la science du chant ».

De Lyon, l'archevêque Leidrade écrit à Charlemagne[5] : « J'ai ici des écoles de chant où la plupart des élèves sont si bien instruits qu'ils pourraient à leur tour former d'autres disciples. »

De toutes les provinces, des écoliers allaient suivre les cours d'Arnoul, chantre de la cathédrale de Chartres, ce qui est encore une preuve de l'importance attachée à l'art de la musique et, par conséquent, à la voix humaine, instrument par excellence au Moyen âge.

Au concile d'Aix-la-Chapelle (816), tenu en présence de Louis le Débonnaire, il est arrêté que : « L'on établira dans l'Eglise des personnes pour lire, chanter et psalmodier qui rendent à Dieu les louanges qui lui sont dues, non avec superbe, mais avec humilité; qui par la douceur de leur lecture et de leur chant charment les doctes et instruisent les moins doctes et qui, en lisant ou chantant, aient à cœur l'édification du peuple, non la très vaine opinion dont il pourrait le flatter. »

Nous voyons parmi les plus célèbres écoles d'alors celle de Notre-Dame de Paris, dont la fondation remonte bien avant Charlemagne. Selon C. Joly[6], les enfants y étaient réunis en un séminaire spécial destiné à former les futurs chanoines célébrants et chanteurs.

Dès le ve siècle, au Mans, l'évêque Guy avait enseigné le chant aux enfants.

L'Ecole de Rennes est célèbre par l'enseignement de Gerbert, devenu le pape Sylvestre II (999-1003), qui introduisit aussi les études musicales à l'Abbaye de Corbie, célèbre dans le monde entier. Robert le Pieux, roi de France, et Othon d'Allemagne y furent élèves et condisciples. Rappelons ici que Robert le Pieux composait, chantait, et qu'il dirigeait lui-même la maîtrise à l'abbatiale de Saint-Denis, et à Saint-Aignan de Notre-Dame de Paris, ayant son sceptre royal pour bâton de mesure. D'autre part, Othon adressait à Remy, professeur de musique à l'abbatiale de Metloc, près Trèves, une pièce de vers dans laquelle il célèbre les mérites de ce musicien.

1. Gastoué, *Origines du chant romain.*
2. Gastoué, *Art grégorien.*
3. Gevaert, *La Melopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, 1895.
4. L. Boré, *Charlemagne ami des lettres et des écoles.*
5. Raynaud et Lavoix, *Recueil de motets français du* xiie *et du* xiiie *siècle.*
6. Claude Joly, *Traité historique des écoles épiscopales, 1678.*

L'Ecole d'Auxerre eut l'honneur de former Remy, Hucbald, Charles le Chauve.

L'Ecole de Saint-Gall, antérieure à Charlemagne, est déjà célèbre lorsque la réforme du chant y est ordonnée par l'empereur, et c'est d'elle que sortira l'Ecole de Metz. On connaît la querelle — dont la véracité est d'ailleurs contestée par divers musicologues, parmi lesquels Gevaert, G. Raynaud et H. Lavoix — entre les chantres de la Schola de Rome et les chantres français que Charlemagne avait emmenés avec lui à Rome[1]. De cette querelle, résulterait la réforme de l'Ecole de Metz, prépondérante au temps de Nokter, et celle de l'école de Soissons. A Rouen aussi on enseignait la musique, car l'archevêque Remedius, ou Remigius, frère de Pépin le Bref, s'occupait déjà d'y réformer la liturgie et le chant. A cet effet, il obtint du pape Etienne II qu'un des directeurs de la *Schola cantorum* vînt apprendre à ses moines les usages de Rome. Du xe au xve siècle, la ville normande possède, outre l'école cathédrale, quatre écoles abbatiales, Saint-Claude-le-Vieux, Saint-Ouen, Sainte-Catherine, Collège-des-Bons-Enfants; plus celles des environs : Jumièges, Saint-Wandrille.

Les bénédictins de Cluny et toutes leurs maisons rivalisent dans la création de *Scholæ* avec les couvents fondés par saint Bernard. Mais dans ces derniers, la musique, aussi bien que l'architecture, suit l'aride discipline du fondateur, qui bannit tout ornement, dans la ligne mélodique aussi bien que sur les chapiteaux.

De son côté, Théodulfe, évêque d'Orléans, au ixe siècle, ordonnait à ses prêtres de fonder partout des écoles de grammaire, de lecture et de chant.

Les écoles françaises et allemandes se ressemblent au moyen âge. Quant aux écoles espagnoles, souvent bouleversées par les Maures, elles sont tributaires de Rome et de la France. Dans tous les pays, l'Eglise tient à honneur d'instruire gratuitement les enfants qui viennent à elle. A cet effet, les chapitres et les couvents font de larges dotations aux *chanteries*, c'est-à-dire à l'ensemble des jeunes étudiants que l'on destine au service du culte.

Comment les petits chanteurs sont-ils instruits? A peu de détails près, de la même manière qu'à Rome. Les enfants reçoivent une éducation générale qui comprend alors: la grammaire, la récitation, l'arithmétique et la musique. Ils sont pensionnaires, et, dans beaucoup de *Scholæ*, ceux qui sont destinés au culte n'ont pas le droit de voir leurs parents[2]. Un seul maître primitivement leur donne l'instruction générale. C'est le premier chantre, généralement chanoine et haut dignitaire prenant rang immédiatement après le doyen, pour les écoles des cathédrales. Mais dès le viie siècle, comme il ne peut suffire à tout, on voit apparaître à côté de lui le maître de chapelle ou de musique. Ce maître de chapelle, presque toujours ancien élève d'une école de cathédrale, est attaché à l'église. Il est clerc ou moine. Il devient souvent chanoine, même évêque, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Les plus anciens des enfants instruits secondent ce maître et prennent le nom de *spes*. Tous ceux qui sont doués sont poussés très loin dans la composition, et leurs œuvres sont exécutées par la maîtrise devant le chapitre. Aussi, verrons-nous les plus grands musiciens sortir de ces écoles. Dans les premiers siècles chrétiens, le recrutement des enfants semble avoir été assez facile. Puis, vers le ixe siècle, on est déjà obligé d'encourager les parents à donner leurs enfants aux *Scholæ* en leur concédant des profits.

L'étude de la musique comporte le solfège, compliqué par les muances; les jeunes écoliers travaillent surtout à l'aide de l'oreille et en apprenant par cœur les offices. Guy d'Arezzo[3] simplifie déjà la solmisation et prétend qu'ainsi « les enfants soumis à l'usage de notre notation sont si parfaitement dressés qu'au bout de moins d'un mois ils chantent à première lecture, sans hésitation, des airs qu'ils ne connaissaient pas auparavant ». C'est que, sans doute, ils se forment la voix par l'exemple de leur maître, des *spes* et des chantres. Il est donc permis de supposer qu'à côté des textes vagues contenus dans les traités, des traditions orales passent de chanteur à chanteur. On attache trop d'importance au timbre de la voix pour n'en pas donner à la technique vocale. Ce serait un non-sens peu en rapport avec la logique du Moyen âge.

A côté de ces écoles religieuses, ne tardent pas à naître des centres pour l'éducation musicale profane : les *menestrandies* ou *ménestreries*[4].

Les menestrandies, quoique traquées par le clergé, ne devaient cependant pas porter ombrage aux écoles religieuses. Nous les voyons plutôt poursuivies pour ce qu'elles enseignent que parce qu'elles enseignent. On y apprend à *sonner* des instruments, vielles, harpes, etc., et à chanter des airs profanes dont l'esprit et les paroles n'ont pas toujours un caractère édifiant. L'Eglise semble donc avoir joué auprès d'elles le rôle de moralisatrice plus que celui de concurrente. Ces menestrandies, d'ailleurs, n'ont point de résidences fixes. Nous ne pouvons suivre leurs traces qu'à partir du xive siècle, où elles tiennent leurs assises, tantôt dans une ville, tantôt dans une autre. Nous les voyons en 1347 dans le Centre, à Lyon, où le comte de Savoie envoie le ménétrier Engant à qui il est remis à Chambéry « trois florins bon poids pour subsides afin de l'aider à se rendre aux écoles de ménestrerie[5] ». De même en 1378[6], les ménestrels du duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, reçoivent une somme de deux cents francs « pour aler de Gand en Allemaine aux écoles et retourner vers Monseigneur et pour supporter les frez et missions qu'ils feront au dit voiage ». Les villes elles-mêmes donnent à ces écoles des gratifications pour les leçons qu'y vont prendre leurs jongleurs, leurs trouvères ou leurs ménestrels, parmi lesquels se trouvent les noms de quelques femmes.

Il ne faut pas oublier que tous les grands poèmes du Moyen âge sont chantés, ainsi que la plupart des poésies. Les trouvères, troubadours et ménestrels ne sont pas toujours des auteurs, mais seulement des interprètes qui prennent le nom de *chantères*[7]. Il leur faut une résistance vocale bien acquise pour supporter le débit de milliers de vers épiques. Malheureusement, aucun de leurs livres didactiques n'est parvenu jusqu'à nous. En avaient-ils ? Il est permis d'en douter, et l'on peut penser que beaucoup de ces ménestrels, du moins ceux qui eurent du talent, furent des transfuges des écoles religieuses dont ils

1. Jean Diacre, *Vita S. Gregorii*. Voir aussi J.-J. Rousseau, A. Gastoué, Lemaire et Lavoix, etc.

2. Colette et Bourdon, *La Maîtrise de Rouen*.

3. *Micrologus*.

4. Raynaud et Lavoix, *Recueil de Motets français des* xiie *et* xiiie *siècles*.

5. Raynaud et Lavoix, *op. cit.*

6. Brenet, *Musique et Musiciens de la vieille France*.

7. Debay, *Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux*.

transportèrent la science musicale à travers les fêtes profanes. D'ailleurs, ils pénétraient dans les couvents et y apportaient leur répertoire. Aussi, le clergé est-il toujours occupé à établir une ligne de démarcation entre le chant religieux et le chant profane, trop souvent bien en vain, d'ailleurs.

Certes, au XIIIe siècle, les mœurs des moines et des moniales ne sont pas toujours édifiantes. L'inconduite d'une de ces dernières nous permet en tout cas de constater qu'à cette époque déjà les religieuses avaient, dans les couvents, des attributions spéciales, puisque la chronique nous présente la coupable, sœur AELIS, avec le qualificatif de *Cantatrix*.

Les évêques doivent souvent intervenir et défendre au clergé de se mêler aux fêtes populaires. Ainsi voyons-nous, en 1268, Odon, abbé de Jumièges, défendre aux jongleurs et ménestrels de pénétrer dans son église, d'où nous pouvons déduire que la confrérie des moines jongleurs ne fut pas unanimement reconnue par le clergé[1].

L'organisation d'une confrérie de frères jongleurs par l'abbé GUILLAUME à l'abbaye de Saint-Martin de Fécamp, au XIe siècle, semble être un cas assez particulier. Dans la même abbaye, en 1402, l'abbé RODULPHE accordait à ces curieux frères une charte de laquelle il résulte qu'ils étaient admis à tous les bénéfices des messes, vigiles, par le consentement du chapitre, et qu'ils chantaient avec les moines aux offices en s'accompagnant de divers instruments[2].

L'Église aura bientôt d'autres luttes plus sérieuses à soutenir. Dans les grands centres, dès le milieu du XIIe siècle, les écoles religieuses ont formé des groupements qui s'organisent à Paris, en 1150; à Toulon, 1229; à Orléans, célèbre par son enseignement musical — et prennent le titre d'Universités. Entre les professeurs, ou *magistri*, devenus nombreux, des dissidences ne tardent pas à se produire. Mais elles sont d'ordre philosophique et, par conséquent, en dehors de notre sujet.

La musique, nous l'avons déjà dit, occupe une place très importante dans toutes les manifestations intellectuelles du Moyen âge. Elle fait partie du *quadrivium* des études, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Chaque université a une chaire de musique. Au futur *docteur* on enseigne plutôt la théorie que la pratique. Au point de vue musical, nous ne verrons pas de grands artistes sortir de ces institutions, où l'on étudie surtout les traités de SAINT AUGUSTIN, de BOËCE, que de nouveaux philosophes commentent en de savantes dissertations.

En ce qui concerne le chant, aucun élément nouveau ne naîtra de ces interminables compilations dans lesquelles nous retrouvons invariablement le même dédain pour le *chanteur*, que l'on se garde bien de confondre avec le *musicien*. Toutefois, il ne faut pas prendre à la lettre cette remarque, et nous savons déjà que les maîtres de musique des cathédrales ou des couvents sont d'anciens *spes*, donc bons chanteurs, pour la plupart compositeurs de talent et plus expérimentés que la plupart des *docteurs* contemporains.

A l'Université de Paris, il est bon de remarquer GERSON (1362-1428), aussi célèbre par son enseignement de la grammaire que par celui de la musique. Il a laissé un règlement pour l'éducation générale des enfants de l'école Notre-Dame, dans lequel il est question des études de la musique, mais non spécialement du chant.

A côté des écoles, il y a l'enseignement particulier. Il est libre, mais placé sous la surveillance des évêques ou des universités, même en ce qui concerne la musique. D'ailleurs, les maîtres de cet enseignement, les *pedagogi*[3], sont bien souvent des chantres spécialement autorisés à enseigner en dehors des écoles; ils sont aussi parfois d'anciens clers dont le caractère n'a pu s'accommoder aux règles de l'Eglise et qui se sont attachés à des seigneurs ou à des villes. Car on aime beaucoup la musique à cette époque, et toute fête est prétexte à manifestation musicale, aussi bien dans les châteaux que dans les cathédrales.

Le Moyen âge n'a donc pas été, comme on s'est trop complu à l'écrire au siècle dernier, une période d'*obscurantisme*, mais au contraire le grand creuset dans lequel le clergé, puis peu à peu les Universités, devenues assez vite indépendantes, apportaient les matériaux musicaux et vocaux propres à former l'art splendide de la nouvelle période appelée Renaissance.

LES THÉORICIENS ET LES ÉCOLES AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

Les Théoriciens.

On a dit souvent que le XVIIIe siècle était l'âge d'or des chanteurs. A en juger par la virtuosité dont témoigne cette époque, on doit en effet penser que les écoles de chant furent plus brillantes que dans les siècles précédents. Et cependant l'on ne chanta jamais plus qu'aux XVe et XVIe siècles, où la musique semble uniquement destinée à la voix, les instruments étant considérés comme la doublure ou l'accompagnement des parties vocales. Quelques lignes du grand artiste Léonard DE VINCI, dans son parallèle de la Musique et de la Peinture, soulignent le rôle principal du chanteur dans la musique. « De la même manière que la musique se fait avec la bouche sans que le sens du goût soit en jeu, de même, dans la peinture, la main agit sans que le toucher y soit intéressé. »

La musique subit pendant le XIVe siècle une révolution profonde, dont l'Europe entière bénéficie. Cette fois, c'est de France, d'Angleterre et des Flandres qu'elle prend un nouvel essor. Les lois esthétiques se transforment peu à peu. Le déchant et ses dérivés, le contrepoint et le contrepoint *alla mente*, conduisent à la musique polyphonique de la Renaissance. Chose à considérer pour l'histoire du chant, ce sont des chanteurs, dont les plus célèbres deviennent maîtres de chapelle, qui créeront et écriront les plus belles œuvres dans ce système musical nouveau. Les XVe et XVIe siècles voient d'ailleurs les maîtrises et leurs écoles de chant atteindre l'apogée de leur développement. Les plus célèbres de leurs chantres et de leurs maîtres de chapelle sont convoités par les plus grands souverains et attirés d'une cour à l'autre, car, aussi bien que le clergé et les seigneurs, les rois tiennent à honneur d'avoir une *chapelle*. Bientôt, cette chapelle ne leur suffira plus et ils auront aussi leurs *musiciens de la chambre*. Dès les débuts de la royauté, en France, nous voyons l'autorité royale intervenir dans les règlements de ses chapelles. En 1405, Charles VI, par une ordonnance spéciale, fixe « que le chantre doit veiller sur la lecture,

1. P. AUBRY, *Musique de l'Église au XIIe siècle*.
2. VIDAL, *La Chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers*.
3. RAYNAUD et LAVOIX.

le chant et le déchant à la Sainte-Chapelle », ce qui prouve peut-être un certain relâchement dans l'autorité cléricale. Les artistes sont admirablement rétribués; on craint de les voir partir vers d'autres pays.

Un nouvel usage s'est établi au cours du XVe siècle : les maîtres de chapelle qui, auparavant, semblaient attachés pour la vie à l'église dont dépendait la maîtrise dans laquelle ils avaient été élèves, puis *spes*, puis chantres, enfin maîtres, — le plus souvent ils étaient unis au chapitre par un lien ecclésiastique, — ces maîtres de chapelle, presque tous originaires du Nord, vont devenir les véritables colporteurs de l'art musical et vocal à travers l'Europe. Les membres des chapitres, que la musique polyphonique rend souvent inaptes à célébrer dignement le culte, sont les plus empressés à s'assurer le concours de ces chantres qui ont acquis d'une ville à l'autre une expérience plus grande et qui apportent une nouvelle science, un nouvel art.

Cependant, ces grands musiciens ne nous ont pas laissé d'ouvrages théoriques. Ils professent, il est vrai, ils forment des élèves qui deviennent à leur tour des maîtres, mais il ne reste que peu de traces écrites de cet enseignement. Léguer des disciples à l'art et de la musique aux artistes leur suffit. Ce sont encore les moines, musiciens instruits, ou les docteurs d'Universités qui ont écrit les traités de musique de l'époque. Ces traités deviennent moins nombreux et d'une philosophie moins prolixe à partir du XVe siècle, mais nous y trouvons peu de documents nouveaux en ce qui concerne le chant.

Des ouvrages comme ceux de Tinctor, Mauburnus, Gaffório de Lodi, Coclicus, Aaron, Seb. Heyden, J. de Meurs, Zarlino, Cerreto, sont des traités de musique. Leurs auteurs y considèrent la voix surtout au point de vue esthétique; leur grand souci est la justesse du son sans laquelle la musique polyphonique ne peut exister. La culture de la voix doit leur sembler chose si naturelle qu'il est inutile d'en instruire le lecteur. Donc, toujours les mêmes remarques générales, sauf dans la classification des voix, que l'on cultive de façon à fournir des étendues et des timbres bien déterminés pour chacune des parties qui constituent désormais les compositions musicales. Il faut arriver à Zacconi pour trouver un chapitre qui soit presque un traité consacré au chant. Pourtant, il est certain que l'on travaille la voix pour elle-même, comme tout autre instrument.

Des lignes suivantes de Montaigne : « Je voudrois qu'on nous apprinst à manier un cheval, ou une pique, ou un luth, ou la voix, sans nous y exercer, comme ceux icy nous veulent apprendre à bien juger et à bien parler, sans nous exercer ny à parler ny à juger », nous pouvons déduire qu'il existait un enseignement spécial du chant.

Ce qui préoccupe surtout les théoriciens chanteurs depuis le commencement du déchant, du XIIe siècle jusqu'à la fin du XVIe siècle, c'est la question des ornements. Nous devons donc en conclure que les grands maîtres de la musique, presque tous chanteurs réputés, possèdent un acquis vocal intéressant qui les pousse, même dans la musique religieuse, à des excès de virtuosité blâmés à chaque instant par le clergé. Celui-ci défend tour à tour les ornements, puis le mélange des timbres, c'est-à-dire de la voix de tête avec la voix de poitrine, grands effets toujours aimés des véritables chanteurs et toujours goûtés par les auditeurs. Sur la manière de *fleurir* le chant, les ouvrages sont très nombreux. Mais ils appartiennent au domaine de l'esthétique et s'inquiètent fort peu de la technique. Cela ne veut pourtant pas dire que cette dernière n'existe pas, car tous les chanteurs savent combien les *ornements* exigent une grande souplesse vocale obtenue toujours et seulement par un entraînement intelligent. Or qu'est-ce donc que le *chant sur le livre*, sinon l'art de la vocalise?

Lorsque M. H. Goldschmidt[1] écrit qu'il ne nous reste pas de méthode de chant de la Renaissance parce qu'il n'y a pas de chant en solo à cette époque, il omet le contrepoint fleuri, et il oublie ainsi une des parties les plus vivantes de l'art du chant aux XVe et XVIe siècles. L'absence de documents sur la technique vocale vient plutôt de la difficulté que présente l'enseignement du chant par écrit, lorsqu'on ne peut ou qu'on ne veut pas résolument traiter la question au point de vue physiologique et physique.

Cependant, quelques théoriciens attaquent encore la masse des chanteurs qui n'ont pour eux que leur voix, ce qui, à cette époque, bien différente en cela de la nôtre, est considéré comme une véritable infériorité. Arnulfo de San-Gilleno dépeint au XVe siècle quatre catégories, qui, malheureusement, subsistent encore : « Il y a, dit-il, quatre sortes de chanteurs. La première sorte comprend les gens qui, ignorants de l'art de la musique et n'ayant pas même de dispositions naturelles, ont assez de témérité pour s'attaquer à la musique et, criant comme des ânes, vomissent une véritable cacophonie, commettent des barbarismes musicaux et se prétendent habiles. L'autorité musicale doit les chasser à tout prix.

« La seconde catégorie diffère de la première en ce que, bien que totalement ignorants de l'art musical, conduits par le goût de la douceur, ils s'attachent à ceux qui savent, — comme la panthère sent les animaux à l'odeur ou l'abeille recherche les fleurs, — et par l'usage et l'exercice, ils arrivent à une certaine expérience, l'accoutumance et quelque aptitude naturelle suppléant au défaut de science. On a vu, dans ce genre, des clercs reproduire sur les instruments des airs d'une extrême difficulté par une sorte de prodige de musique inventive, ou répéter ce qu'ils ont entendu.

« La troisième catégorie comprend ceux qui, dans le secret de leur âme, ont acquis par l'étude le trésor de la science et des disciplines musicales. Le défaut de leur organe, cependant, les empêche de bien exprimer ce qu'ils goûtent; mais, la science y suppléant, ils peuvent former des disciples et leur apprendre les secrets de la musique. Bien que leur chant soit pénible à entendre, ils rachètent cette insuffisance par la valeur de leur science.

« La quatrième catégorie comprend ceux qui possèdent à la fois naturellement l'instinct musical et une voix harmonieuse qui les rend semblables et même supérieurs au rossignol. A ces derniers l'art du chant a donné le ton, la mesure, le nombre, la couleur, l'art de la modulation et la variété. »

Le célèbre théoricien Coclicus[2], élève de Josquin des Prés, nous dit que « ne doit pas être considéré comme musicien celui qui n'excelle pas à la fois dans le chant et la composition ».

Ce sont les Français, les Flamands, les Belges et les Espagnols qui, aux XVe et XVIe siècles, dirigent non seulement le mouvement musical, mais l'art vocal

1. H. Goldschmidt, *Die Italienische Gesangs methode des XVIIIe Jahrhunderts.*

2. Coclicus, *Compendium musices*, 1536.

européen, et PALESTRINA lui-même n'est que l'aboutissement de notre école, ainsi que nous le démontrerons bientôt en exposant l'influence des maîtrises sur le chant.

Déjà, en 1363, SALUTATI écrivait dans ses lettres : « Les Français sont persuadés de leur suprématie vocale; les Italiens chevrotent et le reconnaissent d'ailleurs. » Pendant deux cents ans, nous retrouvons en Italie le dicton répété par Henry ESTIENNE[1] : « *Balant Itali; gemunt Hispani; ululant Germani; cantant Galli.* »

Exceptionnellement, le Florentin Pietro AARON[2] proteste contre ces exagérations : « On a dit que les Français chantaient, que les Anglais jubilaient, que les Espagnols pleuraient, que les Allemands hurlaient, que les Italiens bêlaient. Mais on ne pourra jamais me persuader que ceci ne procède pas d'un sentiment de malignité, puisque les auteurs de ces lignes ne se sont pas contentés de nommer l'Italie en dernier lieu, mais l'ont également blâmée et injuriée... »

Un Allemand, FINCK[3], déplore que les musiciens ne fréquentent plus les Universités, où ils faisaient de profitables études générales. Il constate cependant qu'en Allemagne ils se spécialisent moins que dans les autres pays. Pour lui, l'art de chanter demande beaucoup de pratique et une longue expérience, mais les règles n'en sont ni nombreuses ni difficiles. Nous ne pouvons malheureusement estimer la valeur de ces règles, car, ainsi que dans beaucoup d'ouvrages de cette époque, l'auteur ne les indique pas.

CINCIARINO[4] cite très sérieusement la théorie suivante attribuée par lui à MARCHETTO DE PADOUE : « *Ut* se forme dans le poumon, *ré* dans la racine de la gorge, *mi* en haut de la gorge, *fa* dans le palais, *sol* dans la langue et les dents, *la* dans les lèvres. »

CINCIARINO dit encore — et cela paraît vraiment excessif — que les chantres arrivent à baisser de quatre à cinq degrés. « Les voix deviennent rauques à ne pouvoir terminer l'office, et profèrent des sons inarticulés que l'on ne peut ni comprendre ni noter — tel le rugissement du lion et le mugissement du bœuf. »

Nous reviendrons sur le précieux travail de ZACCONI et nous donnerons d'autres fragments des auteurs de la Renaissance dans nos chapitres sur la technique vocale.

Bien curieuse est la naïve préface de l'Anglais William BYRD[5], dans laquelle il expose les raisons pour lesquelles il estime que tout le monde devrait chanter : « La science du chant est facile à enseigner et s'apprend rapidement lorsque le maître est bon et l'élève bien doué. L'exercice du chant plaît à la nature et est apte à préserver la santé de l'homme. Il fortifie toutes les parties de la poitrine et en fait ouvrir les tuyaux (*and doth open the pipes*). C'est un remède singulièrement efficace contre le bégaiement et le balbutiement. C'est le meilleur moyen d'acquérir une prononciation parfaite et de devenir un bon orateur. C'est la seule manière de se rendre compte à qui la nature a fait don d'une belle voix, don si rare qu'il n'y a pas une personne sur mille qui l'ait reçu. Encore, dans bien des cas, la laisse-t-on se perdre, parce que l'on manque de l'art nécessaire pour mettre la nature en valeur. Aucune musique instrumentale quelle qu'elle soit ne peut être comparée à celle qui est produite par les voix des hommes, lorsque les voix sont bonnes et bien disciplinées. Meilleure est la voix, plus convenable est-il d'en user pour honorer et servir Dieu, et c'est à cette fin qu'elle doit être principalement employée. Puisque chanter est une si bonne chose je désirerais que tous les hommes apprissent à chanter. »

Les Écoles.

En parcourant l'histoire de quelques chapelles, nous connaîtrons non seulement la vie, mais aussi l'éducation des grands chanteurs de la Renaissance. Sous les règnes de Charles VII, Louis XI, Charles VIII, voici OCKEGHEM[6] qui, nous dit Francesco FLORIO[7], « par sa voix et par son art lui a fait comprendre tous les prodiges attribués à Timothée, ou Arion, par les anciens ». A cette époque, grâce à ce génial primitif de l'art polyphonique, la chapelle de Tours devient une des meilleures de France. Thibault LEPLEIGNEY, en 1551[8], pourra encore écrire : « Et n'y a guère esglise là où les chantres soient mieux retirez qu'ils sont en icelle; quant aux musiciens, c'est la chapelle la plus estimée qui soit en France. » Louis XI, passant à Rouen, admire la maîtrise de cette ville et laisse un don pour ses jeunes élèves. Dans cette école, au XVe siècle, les enfants reçoivent la tonsure dès qu'ils sont admis au chœur, et portent un costume spécial. Attachés à la cathédrale, ils ne sortent jamais, même ponr aller chez leurs parents, qui renoncent à tous leurs droits en les confiant au chapitre. Celui-ci les entretient, les instruit et même les envoie à l'Université de Paris lorsqu'ils sont très doués. Encore au début du XVIe siècle, la maîtrise rouennaise est tout particulièrement privilégiée, grâce au cardinal d'Amboise, Georges II, qui, on le sait, invite dans ses résidences de Gaillon et de Vigny tous les meilleurs artistes de France et de l'étranger[9].

François Ier dépense dix mille livres pour sa maîtrise, somme fabuleuse pour son temps. C'est sous son règne que la musique profane prend une place officielle, due sans doute au développement des *madrigaux*. Jusqu'alors, les chantres de la chapelle occupaient seuls une place bien définie à la cour. Les ménestrels et jongleurs étaient moins stables et devaient souvent se contenter de rétributions variant selon le caprice du seigneur[10].

Sous François Ier encore, nous voyons cinq musiciens, payés sur la cassette royale, prendre le titre de *chantres de la chambre*, et l'on peut constater que, si beaucoup d'instrumentistes sont Italiens, la plupart des chanteurs sont Français[11]. Le roi ne recule devant aucun sacrifice pour s'assurer des artistes qui puissent rivaliser avec les plus connus de toute l'Europe. Il fait rechercher des enfants musiciens dans les maîtrises de France et les prend de gré ou de force, recourant à l'enlèvement si cela est nécessaire. Ce procédé paraît fort en faveur au XVIe siècle, et la

1. Henry ESTIENNE, *Précellence du langage françois*, 1579.
2. Pietro AARON, *Lucidario in musica*, 1545.
3. FINCK, *Practica musica*, 1556.
4. CINCIARINO, *Introduttorio abreviato di musica plana overo canto fermo*. 1555, Vérone.
5. WILLIAM BYRD, *Psaumes et chants de tristesse et de piété mis en musique à cinq parties par William Byrd*. 1588, Préface.
6. BRENET, *Musiciens de la vieille France*.
7. Francesco FLORIO, *Description de la ville de Tours sous Louis XI*.
8. Thibault LEPLEIGNEY, *La Décoration du pays et duché de Touraine*.
9. COLETTE et BOURDON, *Histoire de la Maîtrise de Rouen*.
10. VIDAL, *Chapelle des Ménestriers*.
11. PRUNIÈRES, *La Musique de la Chambre et de l'Ecurie*.

maîtrise de Rouen s'en plaint amèrement, tout en n'osant résister aux injonctions royales[1].

Fernand Gonzague, vice-roi de Sicile, emploie le même moyen pour s'assurer la jolie voix — déjà réputée au point d'avoir provoqué deux enlèvements précédents — du jeune ORLANDE DE LASSUS[2], qui sera plus tard le *Prince des Musiciens*. Ce troisième ravisseur fait donner une éducation générale au futur chantre. Plus tard, c'est en qualité de ténor qu'il est reçu tout d'abord à la chapelle ducale de Munich, qu'il devait rendre célèbre, non seulement par ses œuvres, mais par l'éclat qu'il sut donner à ce milieu de musiciens choisis par lui à travers toute l'Europe.

PRAETORIUS nous donne la composition de sa chapelle : « 12 basses, 15 ténors, 13 altos, 16 garçons de chapelle, 5 ou 6 *capunern* ou *eunuchi*, 30 instrumentistes. » On leur adjoint des basses extraordinaires, dont les voix sont très graves, pour le besoin de la chapelle. PRAETORIUS cite trois noms de chanteurs qui donnent le F du Chor-Thon : les frères GRASSER, CÆSARON CAROLUS, CASSANUS.

Cependant, une lettre curieuse de Claudin DE SERMIZY, en réponse au duc de Ferrare qui lui demandait des chanteurs français, nous met en garde contre les généralisations trop faciles, et nous oblige à constater que, même à cette époque, les jolies voix, les bons chanteurs sont exceptionnels. « Il est fort difficile (écrit-il) de trouver bons enfans pour le présent en France. Je croy que la mère en est morte[3]. »

Une autre chapelle non moins célèbre est celle de Venise, qui, au XVIe siècle, commence à s'organiser selon les tendances modernes. Non content d'entretenir la grande chapelle, le gouvernement fonde la *petite chapelle* dans laquelle les jeunes garçons sont instruits par un des meilleurs chanteurs de la grande chapelle. Les élèves y restent jusqu'à la mue et passent ensuite dans cette dernière. Les séminaristes eux-mêmes, en cette heureuse période, sont obligés, aussi bien que les élèves de la maîtrise, à faire de sérieuses études musicales et vocales.

En 1530, Adrien WILLAERT augmente le nombre des chanteurs de cette chapelle ducale, qui restera une des premières jusqu'au XVIIIe siècle, de un soprano, un ténor, deux basses. Il y a deux chœurs, parfois davantage, pour alterner les chants. Chaque chœur a quatre voix ou plus. Et cela nous oblige à constater que nous sommes vraiment dans l'erreur lorsque nous croyons les grandes masses de voix obligatoires à la musique de la Renaissance. Mais, par contre, quelle science musicale et quelle sûreté vocale sont nécessaires aux chanteurs!

C'est encore un autre chantre du Nord, J. WALTHER, qui fonde en 1548 la *Stattiche Cantorei* de Dresde.

Avec OBRECHT, qui devait aller mourir de la peste à Ferrare en 1505[4], l'école d'Anvers est célèbre et fournit des chantres à beaucoup de chapitres. Car, nous l'avons vu précédemment, les éléments vocaux nécessaires à la célébration du culte, tel qu'on le conçoit à partir du XVe siècle, ne peuvent plus se recruter uniquement parmi le clergé.

En disant quelques mots sur la chapelle pontificale, nous aurons un aperçu bien succinct, il est vrai, mais suffisant pour nous permettre d'envisager le chant en ces siècles si profondément imprégnés de luxe raffiné, animateurs de tous les arts, et plus particulièrement de la musique vocale.

La translation du Saint-Siège à Avignon par Clément V en 1305, et les troubles politiques de cette époque en Italie, avaient enlevé à l'Ecole de Rome une grande part de son éclat. Lorsque Grégoire XI rétablit la demeure des papes dans la ville éternelle en 1377, il ramena avec lui ses chanteurs d'Avignon, et, pendant une vingtaine d'années, ce fut une suite de luttes non interrompues entre l'ancienne chapelle, qui avait conservé les traditions du pur plain-chant et la chapelle française d'Avignon, qui avait adopté en France les innovations de la musique moderne, introduisant dans les offices le contrepoint fleuri avec tous les agréments chers à la virtuosité vocale, les faux-bourdons et toutes les nouvelles acquisitions harmoniques de la naissante polyphonie. L'ordre ne fut rétabli que par la suppression du titre de primicier et la réunion des deux écoles antagonistes sous la direction d'un chef membre du Collège des chanteurs, qui prit, dès avant 1397, le titre de maître de chapelle[5]. Il semble qu'alors les Italiens aient profondément subi l'influence franco-flamande et, avec leur amour de l'art vocal, aient développé cette tendance au chant orné venu de France, car du XVe au XVIIe siècle inclus, nous trouvons une quantité considérable d'ouvrages italiens traitant du contrepoint *alla mente* avec des exemples de *passagi*, de *fioretti*, dont les plus illustres auteurs sont chantres de la Chapelle Pontificale, tels Jean-François ANERIO[6] et Francesco SEVERI[7].

Pour combattre l'envahissement des étrangers, Jules II ouvre des écoles de musique et donne à la chapelle, en 1513, une constitution nouvelle. La chapelle Giulia eut douze chanteurs et douze enfants qui, instruits par des maîtres de musique et de grammaire, devaient servir aux offices, puis être agrégés plus tard à la chapelle apostolique.

Malgré cette organisation, il faut reconnaître qu'en 1540, non seulement à la chapelle pontificale, mais dans toutes les écoles, les professeurs étaient encore presque tous Français, Flamands, Espagnols ou Portugais. La majorité des chantres étaient originaires d'Amiens, Reims, Noyon, Beauvais, Limoges, Toul[8]. Ce fut à cette époque que PALESTRINA, enfant de chœur, vint étudier à Rome avec Firmin LEBEL, chanoine de Noyon, maître de chapelle de Sainte-Marie Majeure[9]. Il fut admis comme chantre de la chapelle pontificale en 1555. Il y prit rang comme trente-troisième chanteur par ordre d'admission.

Plusieurs historiens relatent cependant que le nouveau chantre n'avait qu'une voix médiocre. Mais le jeune compositeur avait déjà dédié un livre de cinq messes au pape Jules III, et nous pouvons justement penser que ces œuvres eurent une grosse influence sur sa nomination.

M. GERBERT a publié un document précieux[10] qui nous renseigne très exactement sur le programme de l'examen imposé aux aspirants chantres de cette chapelle en 1545. Cette épreuve a lieu devant tous les titulaires, qui votent au scrutin secret après avoir prêté serment. Le candidat doit : 1° posséder une voix belle et parfaite; 2° bien chanter le chant figuré;

1. COLETTE et BOURDON, *op. c.*
2. VAN DEN BORREN, *Orlande de Lassus.*
3. PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France.*
4. BRENET, *Palestrina.*
5. Giuseppe BAINI, *Memorie storico-critiche.*
6. François ANERIO, *Selva armonica dove si contengon.*
7. *Salmi passeggiati per tutte le voci.* 1615, Rome.
8. BRENET, *Palestrina.*
9. F. RAUGEL, *Bulletin des Amis des Cathédrales*, déc. 1919.
10. M. GERBERT, *Les Constitutions de la Chapelle Pontificale.*

3° chanter suffisamment le contrepoint; 4° bien exécuter le plain-chant; 5° savoir lire la musique.

Ce fut aussi vers 1540 que l'Espagnol VITTORIA vint travailler à Rome, sous la direction de deux compatriotes : ESCOBEDO et MORALES, chantres de la Chapelle Pontificale.

Après les réformes musicales provoquées par le Concile de Trente (vers 1565), le nombre des chanteurs de cette chapelle est ramené de 37 à 24, — ce dernier chiffre étant celui des *Constitutions* de 1545.

Si l'on considère que beaucoup de messes et de motets étaient écrits à 5, 6, 8, même 12 parties[1], il faut bien reconnaître que la qualité des chanteurs remplaçait le nombre en ces siècles merveilleux. Il ne suffisait pas de savoir tenir le bâton du commandement pour s'intituler maître de chapelle. Il fallait, pour diriger les chœurs, connaître la voix, cet instrument délicat, non seulement en compositeur, mais en chanteur. N'est-ce pas là tout le secret de l'art polyphonique franco-flamand, comme ce sera bientôt la grande force des auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles?

Parfois, certaines chapelles des provinces font appel, pour les grandes fêtes, à des chanteurs supplémentaires, professionnels ou amateurs de la ville. Dans ce cas, le chapitre a soin de recommander au maître de chapelle de les traiter avec tous les égards dus à leur concours souvent bénévole[2]. Voici l'élément laïc dans le chœur même du Sanctuaire. Mais n'a-t-il pas été formé par les chantres et les maîtres de chapelle qui, dès le Moyen âge, pour augmenter leurs revenus, sont autorisés par la plupart des chapitres à donner des leçons en ville?

En quoi consiste cette éducation? Les règlements, ainsi que nous venons de le voir par ceux des chapelles, ne diffèrent pas de ceux du Moyen âge. L'art seul s'est complètement transformé, mais les élèves, dirigés par les grands novateurs, n'en sont pas plus troublés alors que ne le sont aujourd'hui les jeunes oreilles de nos enfants à l'audition des œuvres nouvelles. Une seule modification est à signaler : le monochorde cher aux anciennes *scholæ* est détrôné, dans le cours du XVIe siècle, par l'étude des divers instruments que les jeunes musiciens cultivent tout particulièrement au moment de la *mue*. Aussi, en 1596, Henri IV entendra-t-il à Rouen la grand'messe chantée et jouée « par accompagnement de cornets, buccines et autres instruments[3] ».

Il semble bien qu'aux XVe et XVIe siècles, les menestrandies n'ont plus une aussi haute influence. Ce ne sont plus des trouvères, des jongleurs qui accompagnent les grands dans leurs déplacements officiels, mais les meilleurs artistes, qui tous écrivent autant d'œuvres profanes que d'œuvres sacrées. Les menestrandies deviennent de plus en plus des écoles pour musiciens populaires, et bien que le titre de *roi des ménestriers* confère à l'instrumentiste qui le porte certaines licences et faveurs, les ménestriers n'en occupent pas moins à la cour une place secondaire. Ils font danser; ils renforcent les musiciens de la chambre, c'est vrai, mais ils n'ont pas droit aux mêmes titres que ces derniers et forment une bande spéciale. A côté des écoles religieuses, une des grandes forces intellectuelles de la Renaissance, l'humanisme, eut non seulement une influence directe sur l'évolution de la musique, mais sur la culture des sciences en général. La physiologie et l'anatomie rendirent à la technique vocale, dès la fin du XVIe siècle, des services que nous étudierons dans le prochain chapitre.

Il est curieux de constater combien différente est déjà la conception des études classiques en France et en Allemagne. Tandis que, dans notre pays, l'humanisme reste aristocratique et aboutit avec l'académie de BAÏF au récit chanté sur des vers *mesurés à l'antique*, — tentative de courte durée d'ailleurs, — les professeurs des Universités allemandes adaptent les vers classiques à des thèmes musicaux et les font chanter en chœur à leurs élèves.

Le célèbre humaniste Conrad CELTES, qui professe à la fois à Ingolstadt, Augsbourg et Nuremberg, fait chanter à Vienne, devant l'empereur Maximilien, des chants à quatre voix sur les mètres des odes et épodes d'Horace. Ils paraissent en 1507 à Augsbourg, imprimés chez Œglin. On les interprète à la fin des cours d'explication du poète latin, et les élèves retiennent ainsi avec facilité les poésies antiques[4]. L'usage de ces chants se propage très vite en Allemagne et s'étend même à la musique religieuse. Vers 1555, les vers mesurés, dont la valeur musicale est de plus en plus subordonnée à la pédagogie, commencent à être délaissés. Quant aux études vocales qu'a entraînées cette mode, nous n'avons sur elles aucun renseignement. Il ne semble pas que cette éducation par exercices mnémotechniques ait produit aucun artiste. Par contre, en Italie, l'humanisme donna naissance au drame lyrique, dans lequel les philosophes et les artistes crurent avoir reconstitué la tragédie antique. Ils avaient fait mieux : ils créaient, ainsi que les Français de la fin du XVIe siècle, une forme de musique nouvelle, qui bientôt allait vaincre les contrepoints de la Renaissance et, encore une fois, modifier profondément l'art vocal.

LES THÉORICIENS ET LES ÉCOLES AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Les Théoriciens.

Si l'on considère les innombrables noms de chanteurs célèbres en ces deux siècles, il y a lieu de s'étonner du petit nombre de méthodes qui nous sont parvenues. Grâce à de nombreux documents de l'époque, on peut suivre l'évolution progressive de l'éducation musicale qui crée, entre musiciens, d'une génération à l'autre, comme un lien de parenté. On sait dans quelles chapelles ces artistes furent éduqués, de quels maîtres ils reçurent leur science, quels chanteurs ou quelles cantatrices ils formèrent à leur tour. Mais c'est là l'histoire des chanteurs et non l'histoire du chant. Cette dernière est plus difficile à établir. Pour restituer vraiment la méthode de musique vocale de cette époque, il nous faut puiser, d'abord chez les philosophes et chez les physiologistes, les principes que ne nous indiquent pas les écrivains chanteurs, trop occupés par la vie toute mondaine où ils tourbillonnent, ou trop jaloux de conserver pour eux et leurs rares grands disciples des principes qui leur ont valu la gloire. Car, si les véritables professeurs de cette époque sont prolixes au point de vue esthétique; s'ils se complaisent tous volontiers à nous vanter les qualités morales, musicales, intellectuelles que doit avoir un bon *maître à chanter;* s'ils étalent un peu trop naïvement leur propre supériorité en lui opposant l'ignorance de la plupart de leurs con-

1. VITTORIA. FÉTIS, *Motecta 5, 6, 8, 12 voc.*
2. COLETTE et BOURDON, *op. cit.*
3. COLETTE et BOURDON, *op. cit.*
4. Paul-Marie MASSON, *Humanisme musical en Allemagne.*

temporains et en regrettant le temps de leur jeunesse où « l'art du chant florissait », du moins se gardent-ils bien de nous démontrer les moyens qu'ils emploient pour donner à leurs élèves une bonne émission, une bonne diction, une bonne vocalise, trois choses reconnues par tous comme base fondamentale de l'art du chant. Cependant, les preuvres d'une technique vocale scientifique ne nous manquent pas. Nous avons peine à croire que les Zacconi, les Caccini en Italie, les H. de Bailly, les Cambefort, le célèbre P. de Nyert qui forma en France Lambert et Bacilly, aient ignoré les ouvrages des grands physiologistes B. Codronchius, Fabrice d'Aquapendente, Casserius ou les curieux chapitres de l'*Harmonie universelle* du Père Mersenne. Nous avons vu, dès l'époque de la Renaissance, les grands artistes vivre dans les cours et, témoin Roland de Lassus, être armés d'une instruction générale qui leur facilitait l'abord des études scientifiques renaissantes. Quoique, en France, la noblesse ne permît pas aux musiciens l'intimité dont ils jouissaient auprès des seigneurs italiens, Louis XIII s'entoure, comme ses prédécesseurs, des chanteurs et instrumentistes les plus réputés, auxquels sont mêlés des amateurs tels que le maréchal de Schomberg[1]. Jusque sur son lit de mort, le roi réclame le concours de Cambefort, son chantre favori.

La plupart des auteurs célèbres, tant en France qu'en Italie, sont encore des chanteurs émérites pendant tout le XVIIe siècle. J. Péri crée lui-même le rôle d'Orphée dans son opéra; Caccini, ses femmes et ses filles chantent les *Nuove Musiche*. Ces artistes fréquentent les académies, échangent leurs idées avec les savants qu'ils y rencontrent. Donc, ils n'ignorent pas les progrès scientifiques de leur temps. Si la nouvelle musique doit beaucoup aux humanistes, les chanteurs-compositeurs n'ont-ils pu puiser leur technique vocale aux sources d'un Casserius ou de tel autre homme de science contemporain?

En 1597, Baptiste Codronchius faisait paraître à Francfort un ouvrage[2] dans lequel il décrivait l'anatomie de l'appareil vocal, de l'appareil respiratoire, leur fonctionnement, leur hygiène, leurs vices et quelques moyens originaux ou déjà très modernes pour y remédier.

En 1600, paraissaient simultanément deux autres ouvrages, celui de Casserius[3], dont nous reproduisons ici deux des admirables planches gravées, et celui d'Aquapendente[4].

Les travaux du premier méritent de retenir notre attention, car ils contiennent, pour ainsi dire en puissance, les théories de nos physiologistes les plus modernes sur le fonctionnement des organes vocaux, notamment de la glotte.

A propos du larynx, il dit : « Parmi les causes essentielles de variation de la voix, figurent la forme et la disposition du larynx, sa capacité, son ouverture, sa position. L'intérieur du larynx rond et long fait la voix égale, sonore et calme. Si l'ouverture laryngienne est ample et large, la voix est grande et grave; si elle est étroite, la voix est grêle et petite. » Et plus loin : « Une petite quantité d'air traversant le larynx avec une petite expiration rend la voix aiguë; avec une expiration faible, la voix est petite. »

A côté de ces idées nouvelles et vraiment intéressantes, on trouve l'influence de l'esprit scientifique de l'époque : « Non seulement, l'ampleur et l'étroitesse du larynx peuvent agir sur la hauteur du son, mais aussi son tempérament chaud ou froid. »

Fabrice d'Aquapendente insiste davantage encore sur le fonctionnement des organes vocaux et marque bien la différence entre la voix inarticulée, son produit par le larynx, et la voix articulée, parole produite par le gosier, la langue, le palais, les dents, les lèvres. Si les raisons philosophiques que nous donne l'auteur au sujet de la formation des voyelles dans la gorge peuvent nous paraître aujourd'hui surannées, ses principes d'articulation des consonnes restent valables et suffisants pour acquérir une bonne prononciation.

Nous voici loin des vagues indications fournies par les ouvrages des siècles précédents. Nous en retrouverons la trace souvent encore dans les traités de musique. Ceux-ci, bien que nous y recueillions encore quelques remarques appréciables, sont de moins en moins dignes d'intérêt au fur et à mesure que paraissent les ouvrages consacrés spécialement au chant. Ainsi, Jean de Meurs ou des Murs, docteur de Paris, après avoir décrit la différence entre chanteurs et musiciens, répétant ainsi les théories que nous avons exposées aux siècles précédents, dit à propos de la trachée-artère qu'elle peut, selon sa disposition, produire trois effets différents : 1° très dilatée, le son est grave; 2° très resserrée, le son est aigu; 3° modérément dilatée, le son est moyen. Idées peu nouvelles, comme on le voit.

Un autre, le Père Parran[5], remarque judicieusement que le *système parfait* des anciens est basé sur l'étendue de quinze degrés, ou *chordes*, qui constituent le clavier d'une bonne voix bien homogène, sans *feinte ou fausset*.

G.-A. Bontempi[6], élève de Mazzochi, fait une description anatomique incomplète et même fantaisiste de l'homme. Il néglige complètement le chant pour ne traiter que de musique.

Campion[7], en 1730, constate que les maîtres à chanter font toujours travailler en majeur et que c'est une erreur.

Tout cela est à peu près insignifiant. Le premier ouvrage sérieusement inspiré de la science renaissante est celui du R. P. Zacconi[8], chanteur à la cour de Bavière. Celui-ci nous a laissé un chapitre sur le chant qui est la première méthode traitant de la voix humaine d'une façon aussi complète. Sa manière d'envisager le chant est toute moderne. Nous y retrouvons l'artiste tout autant que le professeur. « La nature, dit-il, nous donne la voix, mais c'est l'art qui nous apprend à chanter. Il ne faut donc pas se contenter de la beauté de l'organe, mais l'exercer et l'améliorer selon les règles. » L'attitude du chanteur lui semble très importante, non seulement au point de vue vocal, mais aussi par bienséance. A cause de cela, il n'admet pas que les femmes chantent en dehors des églises, car c'est pour elles une « occasion de tentation et de dissolution pire que la lecture ». Le moine Augustin défend aussi « aux vieillards de chanter, parce que rarement ils possèdent un extérieur agréable, propre et soigné; puis la musique est une douce distraction, une récréation dont la vieillesse, qui doit seulement se préparer à la mort, n'a

1. A. Gantez, *Entretien des musiciens*, 1643, d'après l'édition de Thoinan.
2. B. Codronchius, *De Vitiis vocis libri duo*.
3. *De Vocis auditusque organis historia anatomica*.
4. *De Locutione et ejus instrumentis liber*.
5. *Traité de la musique theorique et pratique*, 1639.
6. G. A. Bontempi, *Historia musica*.
7. Campion, *Traité d'accompagnement et de composition*.
8. Zacconi, *Pratica de musica*.

que faire ». Cependant, il fait exception pour les vieux auteurs qui interprètent leurs œuvres avec talent. Nous retrouverons ZACCONI lorsque nous parlerons de la respiration, de l'émission de la voix de tête et de la voix de poitrine, car aucun sujet essentiel n'a échappé à ce fervent et sévère chanteur.

Est-ce l'opinion de ZACCONI sur les femmes qui a conduit GEVAERT[1] à conclure que les voix de notre

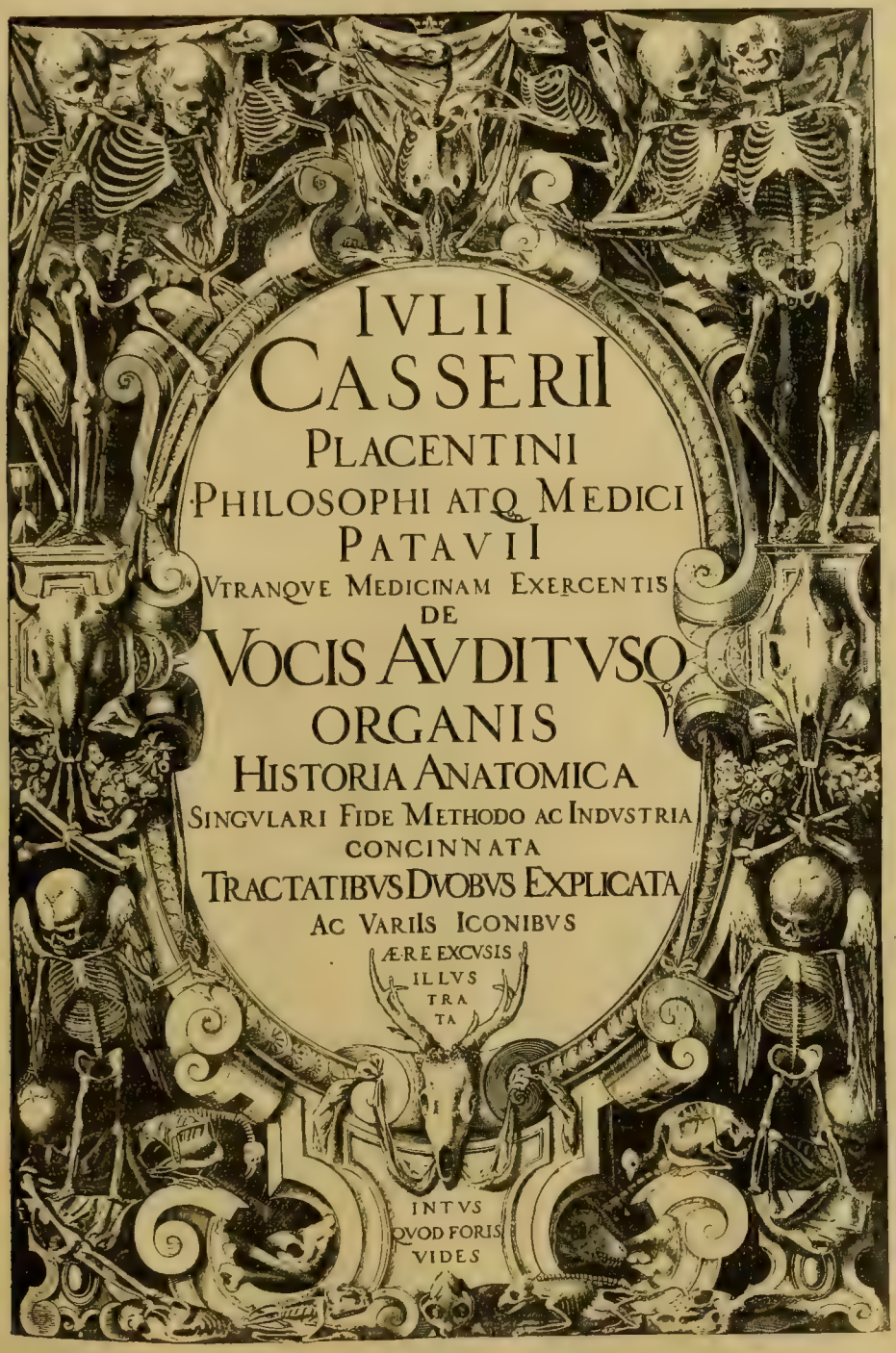


FIG. 150.

sexe restèrent sans éducation au XVIe siècle? Cependant, nous voyons des musiciennes cantatrices célèbres mêlées à toutes les grandes fêtes de la Renaissance française et italienne. Ce sont souvent de nobles dames dont les chroniques nous ont conservé les noms ou dont Ronsard, le sensuel poète, pris au charme de leur voix, a chanté les talents en d'immortels poèmes. L'Espagnol CERONE nous dit que « les femmes remplacent parfois les enfants dans les chœurs ». Le maître de chapelle du roi d'Espagne indique aussi que, non seulement les femmes chantaient en solistes, mais dans les grands ensembles si goûtés de son temps.

Dans les couvents et les maisons d'orphelines, en

1. GEVAERT, *Caccini, Nuove Musiche.*

Italie, les femmes cultivent également la musique. En 1600, G.-Maria Artusi[1] écrit que les religieuses de San-Vito sont de remarquables chanteuses et d'excellentes musiciennes qui jouent de tous les instruments. En France surtout et en Angleterre, où le goût pour les falsetti et les castrats semble avoir été

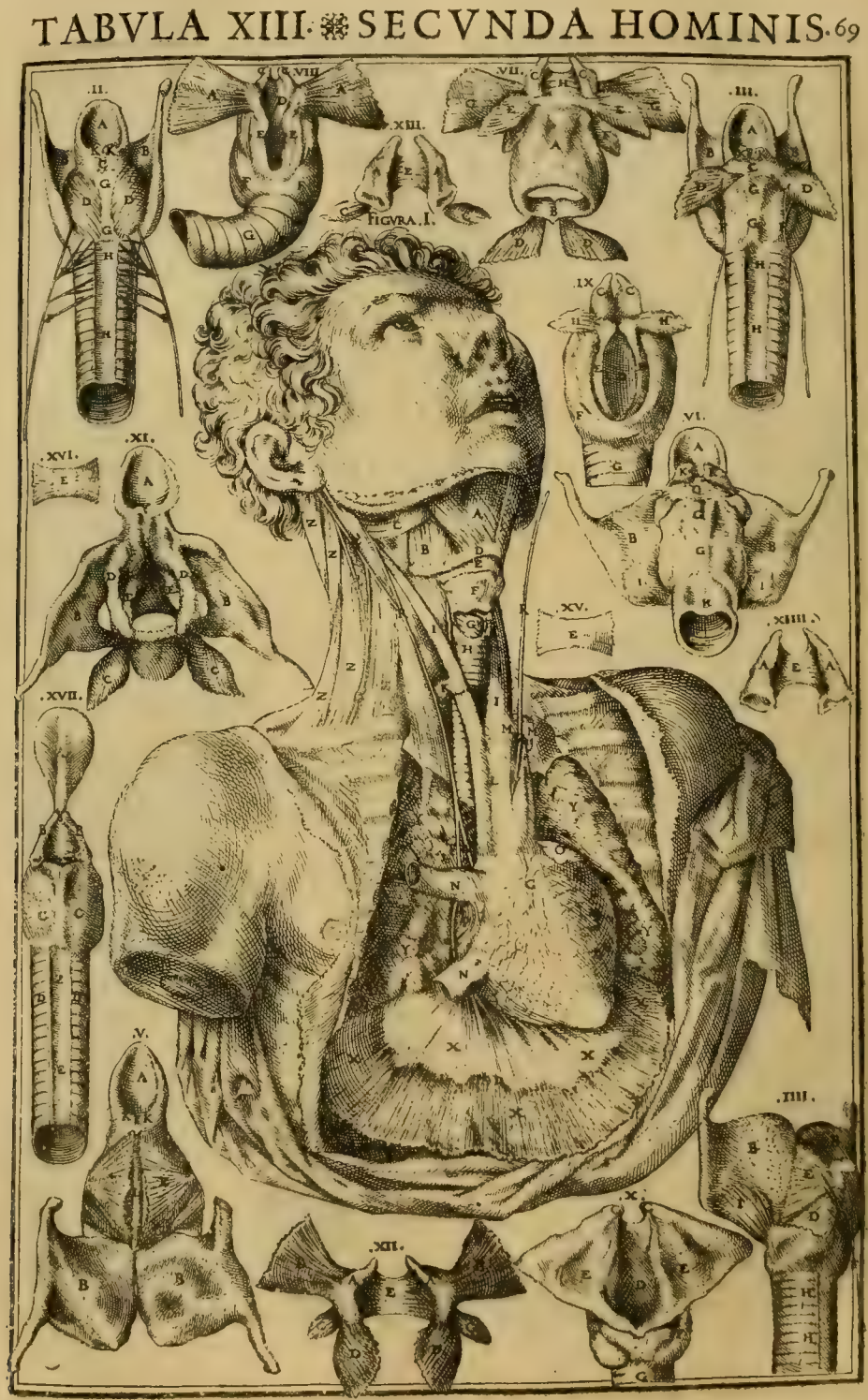


Fig. 151.

moins prononcé que dans l'Allemagne du Sud, les cantatrices ne sont pas rares aux XVIIe et XVIIIe siècles. Dès les premiers succès de l'opéra-ballet, donc même avant l'introduction des Italiens en France par Mazarin, beaucoup de récits ou d'airs sont confiés à des femmes. Plus tard, Lully perfectionnera leur

1. Maria Artusi, *Overo delle imperfettioni.*

éducation musicale grâce à la fondation d'écoles spéciales pour l'étude de la musique et du chant.

Lorsque Rossi vint en France, ce ne fut pas pure flatterie de sa part de dire, en parlant de nos chanteurs parmi lesquels on cite particulièrement DE NYERT, SAINT-ELME, Mlle SANDRIER : « Pour rendre une musique agréable, il faut des airs italiens dans la bouche des Français[1]. » Sans nous laisser prendre au fin miel de ces mots, il ne faut pourtant pas oublier qu'encore au XVIIe siècle, l'école vocale française conserve sa réputation des siècles précédents. Mlle de Scudéry, encore libre de tout snobisme, écrira : « Suivant le tempérament que l'on a, on préfère ou les Français ou les Italiens, mais tout le monde s'accorde pour dire qu'ils méritent tous beaucoup de louanges. »

Le Père MÉNESTRIER[2], pourtant grand admirateur des spectacles italiens, à propos de la citation si souvent reproduite dans les traités de musique européens antérieurs à cette époque, ajoute : « Si un excellent musicien a pu dire que les Français chantent, que les Espagnols aboient, que les Italiens chevrotent, que les Allemands meuglent, il aurait dû ajouter que les Anglais sifflent et que les Turcs hurlent. »

Afin de bien affirmer notre supériorité, il nous en donne les raisons : « Les Français chantent particulièrement depuis trente ans, parce qu'il n'est guère de nation qui ait plus perfectionné le chant pour les petits airs et les chansons par les finesses et les délicatesses des ports de voix, des passages, des diminutions, des tremblements et de tous ces ornements du chant qui font sentir à l'oreille tout ce qu'une belle voix peut faire sentir de plus doux avec une admirable méthode qui passe toutes les règles ordinaires de la musique. La gravité de la musique espagnole en fait une espèce de jappement, comme la pleine musique des Allemans, avec leurs serpens et leurs saqueboutes dont ils accompagnent leurs voix, approchent du meuglement. Ce sont les roulades des Italiens et leurs fredons trop fréquens qui les font chevroter. Mais leur langue est d'ailleurs admirable pour la musique, » etc.

TOSI, le premier, parle du *hurlement français* comparé au chant italien, qui du reste est en *pleine décadence* selon lui. Cependant, il s'empresse d'ajouter : « Les ultramontains méritent d'être imités et estimés, mais seulement dans les choses où ils excellent. » Les encyclopédistes, parmi lesquels des étrangers célèbres comme le Génevois J.-J. ROUSSEAU, seront les premiers démolisseurs si funestes de notre musique vocale.

L'art du chant français n'avait pas trouvé son théoricien avant le P. MERSENNE. Inspiré de la nouvelle science des physiologistes que nous avons étudiés plus haut, notamment de FABRICIUS, ce curieux érudit, dont la philosophie se rattache encore pourtant au Moyen âge, semble avoir rassemblé dans les livres I et II de l'*Harmonie Universelle* toutes les connaissances techniques et esthétiques du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe siècle sur la voix humaine. Ses explications, détaillées en ce qui concerne le fonctionnement des appareils respiratoire et vocal dans l'acte du chant, ne peuvent être que le fruit de longues conversations avec les chanteurs. Il cite lui-même souvent MOULINIÉ et BAILLIF. Ceux-ci durent être de fameux maîtres dans l'art de la vocalise et de l'articulation, s'ils ont contribué, ainsi que nous sommes en droit de le croire, à l'édification des théories vocales exposées par MERSENNE, car rien ne nous prouve que ce dernier ait pratiqué personnellement l'art du chant. Cependant, cela ne l'empêche pas de tomber dans le travers de tous les théoriciens chanteurs qui blâment l'ignorance des professeurs antérieurs. Nous savons d'ailleurs que ce travers n'est pas encore passé de mode !

Le célèbre chanteur DE NYERT, contemporain du Père MERSENNE, a-t-il connu l'œuvre de ce dernier? Il forma deux artistes connus : LAMBERT, qui fut le maître de chant de presque tous les interprètes de LULLY, son gendre, et BACILLY. C'est à ce dernier que nous devons de connaître les bases de l'art du chant français au XVIIe siècle. Son ouvrage[3], dont la *principale fin* est de nous donner les règles de la prononciation des paroles et de la quantité des syllabes par rapport au chant, reste avant tout un aide précieux pour le compositeur ou le chanteur d'*airs*. Il fait revivre pour nous les agréments de l'époque qui constituent, avec une bonne diction expressive, la *propreté du chant*, selon la délicieuse expression du temps. Se rencontrant avec le Père MERSENNE, dont il connaît certainement l'*Harmonie Universelle*, il dit : « Le français dans la poésie lyrique n'est composé que de mots doux et suaves, tandis que les Italiens sont plus rudes. Mais chacun peut avoir des qualités. » Il ne lui suffit pas que l'on chante juste, à livre ouvert. Il faut que l'on ait la voix agréable et « flexible aux délicatesses du chant ». En résumé, aucun autre chanteur des XVIIe et XVIIIe siècles, à quelque école qu'il appartienne, ne nous apprendra, au point de vue technique, quelque chose de plus que le Père MERSENNE.

La science de Dom JUMILHAC, qui semble avoir approfondi les auteurs des premiers siècles, s'arrête surtout aux ouvrages de musique et traite la voix au point de vue esthétique. A propos de la prononciation et des qualités de la voix, il répète surtout Aristide QUINTILIEN.

Au XVIIIe siècle, de nouveaux physiologistes, attirés par les mystères des organes vocaux, se spécialisent souvent dans la recherche des *origines de la voix humaine*, sans nous instruire mieux que leurs prédécesseurs. Cependant, Denis DODART (1703), médecin de Louis XIV, développe les thèses que nous connaissons par les ouvrages du commencement du XVIIe siècle étudiés précédemment. Selon lui, non seulement la bouche, mais les narines mêmes contribuent à la qualité de la voix. Il insiste beaucoup sur les résonances nasales, qu'il estime obligatoires pour le bon fonctionnement vocal. Comme Fabrice D'AQUAPENDENTE, il considère que les aryténoïdiens forment le *sphincter de la glotte*, théorie qui sera reprise de nos jours par le docteur CH. BONNIER et d'autres.

L'exquis musicien MONTÉCLAIR[4], dont les ouvrages théoriques sont encore appréciés, n'est pas chanteur. Cela ne l'empêche pas de nous recommander de bien « disposer la bouche de manière qu'on puisse donner à chaque syllabe le son clair ou sourd qui lui convient ». La voix, dit-il, doit sortir directement de la poitrine, « de crainte que, passant dans la tête ou dans le nez, elle ne dégénère en fausset par sa surdité ». Voilà une confusion de termes que nous

1. BACILLY, *L'Art de bien chanter*.
2. MÉNESTRIER, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*.
3. BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668.
4. MONTÉCLAIR, *Principes de musique divisés en 4 parties*, 1736.

rencontrons souvent au XVIIIe siècle, époque où l'on commence à se préoccuper des mécanismes qui régissent les divers timbres. Mais, dans aucun ouvrage scientifique, dans aucun traité de chanteur, il n'est fait allusion à la fameuse question des registres. Ce dénominatif n'est encore pas employé. On dit, comme au Moyen âge : voix de tête, de poitrine, de fausset. Cela signifie surtout : qualité de timbre, sensation de résonance éprouvée par les chanteurs, sans que les théoriciens aient aucunement la connaissance des différentes attitudes laryngiennes soupçonnées cependant dès le XVIe siècle par les anatomistes.

FERREIN[1] s'écarte des théories de DODART et critique la dénomination *corde vocale*. Peu importe à l'art du chant; ce sont discussions de savants qui devraient trouver leur place dans un travail historique sur la physiologie de l'appareil vocal, travail fort intéressant, qui, à notre connaissance, n'a pas encore été fait.

MOREL[2], chanoine de Montpellier, essaye de combiner les théories de DODART et FERREIN.

Plus intéressant est le traité du docteur LAVAUS[3], qui étudie trente catégories de défauts d'articulation de la parole, quoiqu'il ne nous donne pas toujours les remèdes pour les guérir.

Nous arrivons à BÉRARD[4], le premier chanteur qui ait essayé d'établir une technique vocale basée sur la physiologie. Que furent les études de cet artiste? Il nous dit dans sa préface : « Comme je me proposais d'envisager le chant jusque dans ses éléments, j'ai d'abord fait un cours d'anatomie relativement à mon art; j'ai ensuite osé porter l'analyse dans tous les organes de nos sons; j'ai calculé les mouvements particuliers propres aux divers organes et le mouvement général de tout l'instrument de la voix. »

Un petit nuage estompe ces belles promesses de science, et ne masque pas l'ignorance dans laquelle se trouve cet appréciable artiste, lorsqu'il nous avoue ingénument que personne avant lui n'avait eu l'idée d'écrire sur le chant. Cela ne retire d'ailleurs absolument rien à la valeur de son œuvre, qui reste le premier et le plus complet traité de chant vraiment rationnel jusqu'aux environs de l'année 1820.

Un an après la publication de BÉRARD, paraissait celle de BLANCHET[5], avec un avertissement qu'il est amusant de soumettre au lecteur : « Dès que l'*Art du chant* parut, tous les gens éclairés refusèrent à M. BÉRARD les honneurs littéraires qu'il voulait usurper. En même temps, le bruit se répandit, je ne sais par quelle fatalité, que j'étais l'auteur de cet ouvrage. » Voilà pourquoi BLANCHET se décide à augmenter de plus de moitié, par d'inutiles commentaires, l'œuvre de BÉRARD, tout en conservant de ce dernier des pages entières sans y changer un mot. Il prétend que l'*Art du chant* lui appartient. Alors, pourquoi n'ose-t-il nous dire carrément : « BÉRARD s'est servi de mon manuscrit »? Au contraire, il semble rendre hommage à l'intelligence de l'interprète apprécié de RAMEAU en écrivant : « C'est peut-être pour avoir chanté et pour avoir répondu aux diverses questions que je lui ai posées que M. BÉRARD s'imagine avoir des droits sur mon traité. »

Ces raisons nous paraissent suffisantes pour accorder à BÉRARD une science qu'il sut mettre en pratique. Quant à la question de la propriété, les documents de l'époque ne permettent pas de l'élucider. Nous devons croire que BLANCHET ne fut pas étranger au développement de la technique du chanteur de l'Académie Royale de Musique, protégé de l'adroite cantatrice que fut la Pompadour; mais il est plus intéressant pour nous de suivre le chanteur vraiment en pleine possession de la technique de son art que l'abbé prétentieux, auteur des *Principes philosophiques*. Ce sont donc les textes de BÉRARD que nous citerons le plus souvent.

Quant à J.-J. ROUSSEAU, lorsqu'il n'a pas pillé ses prédécesseurs, nous ne trouvons rien à citer dans son œuvre, si ce n'est la phrase bien connue de ses *Confessions* dans laquelle il nous avoue lui-même qu'il apprenait la musique en l'enseignant aux autres. Il est difficile de ne pas lui garder rancune de ses injustes appréciations sur la musique française et ses chanteurs, lorsque, après sa rupture avec RAMEAU, il passa dans le camp des Italiens.

Notre grand RAMEAU devait, en quelques mots, synthétiser toutes les idées exprimées plus ou moins clairement par ses prédécesseurs. A cet artiste, à qui rien de ce qui concerne la musique ne demeure étranger, le professorat est redevable de l'axiome éducateur le plus important au point de vue de l'entraînement vocal : la souplesse dans tout exercice physique. Nul professeur n'avait pensé avant lui à signaler ce grand levier de toute énergie musculaire rationnelle dont le XXe siècle devait faire la base de l'éducation physique et, par conséquent, celle du chant. RAMEAU, en écrivant : « Le principe des principes, c'est de prendre la peine de n'en point prendre[6], » dévoilait enfin l'obstacle devant lequel avaient dû trébucher et trébuchent encore tant de jeunes débutants. Il est profondément regrettable que le maître des maîtres n'ait pas écrit le Traité de chant, dont il parle dans sa *Démonstration du Principe de l'Harmonie*, et auquel sa mauvaise santé l'obligea de renoncer.

Après lui, pour trouver des éléments français nouveaux, il nous faudra passer au XIXe siècle.

Ce n'est pas faire un reproche à l'Ecole italienne que de constater la préférence qu'elle donne à l'esthétique, et l'absence de technique dans ses traités de chant du XVIe au XIXe siècle inclus. Des pages comme celles des *Nuove Musiche*, de CACCINI, nous donnent une belle idée de la haute culture de leurs grands artistes. Mais nous n'y trouvons que peu de chose à glaner lorsqu'il s'agit de technique vocale. Sur ce point, il semble que leurs maîtres se soient entendus pour garder secrets les enseignements qui devaient leur valoir une renommée universelle. Celle-ci s'imposa si bien que, de nos jours encore, beaucoup de professeurs se croient obligés de se réclamer de la méthode italienne. Que fut cette méthode? Où pouvons-nous en trouver les traces si ce n'est dans l'enseignement oral? Mais les traditions orales sont sujettes à caution, ainsi que nous le diront eux-mêmes les rares maîtres qui ont écrit sur le chant. Notre rôle ici consiste à classer des documents, à les exposer sans parti pris, mais à détruire aussi les légendes dont on ne peut retrouver de preuves, légendes venues jusqu'à nous, soutenues par des écrivains qui, trop longtemps, les ont fait miroiter aux yeux des

1. FERREIN, *Dissertation sur le mécanisme de la formation de la voix*. 1741.
2. MOREL, *Nouvelle Théorie physique de la voix*. 1746.
3. Docteur LAVAUS, *Traité de la mauvaise articulation de la parole*. 1747.
4. BÉRARD, *L'Art du chant* (dédié à Mme de Pompadour). 1755.
5. BLANCHET, *Art ou principes philosophiques du chant*. 1756.
6. RAMEAU, *Code de Musique pratique*. 1760.

musiciens peu habitués à la sévère musicologie de ces dernières années. En vérité, la suprématie des Italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles est d'ordre musical autant que vocal. Au fond, ce sont leurs musiciens qui plaisent à toute l'Europe, et ceux-ci savent mieux que les nôtres faire briller la voix humaine. Les cantates italiennes sont, dans toute l'acception du mot, plus vocales que les nôtres et que celles de l'Allemagne de BACH. Elles sont plus faciles à chanter et font valoir davantage l'interprète. Il y a là un point matériellement inanalysable, mais qui n'échappe pas plus aux artistes qu'aux auditeurs amateurs. HAENDEL saura mieux que BACH, mieux que RAMEAU, s'assimiler ces qualités inhérentes au tempérament de nos voisins méditerranéens, et sa musique rayonnera jusqu'en Angleterre, même avec des chanteurs qui ne seront pas tous Italiens.

Nous avons déjà parlé de l'influence de l'humanisme sur les arts, des essais en vers mesurés à l'antique des académies tant françaises qu'allemandes ou italiennes. Nulle part elle ne fut aussi profonde qu'en Italie. CACCINI nous en donne la preuve lorsqu'il écrit : « Au temps où brillait à Florence l'académie du très illustre seigneur Jean BARDI, j'assistais à ces réunions où se rendaient une partie de la noblesse et les hommes les plus distingués parmi les poètes et les philosophes de la ville. Je dois reconnaître que j'ai appris davantage dans ces intellectuelles assemblées que dans trente ans de pratique de contrepoint. Ces savants connaisseurs m'ont toujours engagé, par les raisons les plus convaincantes, à ne pas persévérer dans le genre de musique qui détruit la pensée et les vers en allongeant outre mesure certaines syllabes, en abrégeant les autres sans logique, uniquement pour obéir au contrepoint, véritable négation de toute pensée poétique. Ils m'encourageaient au contraire à imiter la manière vantée par Platon dans laquelle les Anciens plaçaient au premier plan la parole, ensuite le rythme et troisièmement le son. » Ainsi renaissait le chant expressif, précédemment figé dans les œuvres à parties multiples ou profondément défiguré dans les soli par les agréments qu'auteurs et interprètes semaient à profusion, et dont nous avons vu les ouvrages théoriques remplis aux siècles passés. Dans ces nouvelles œuvres, les passions devront être exprimées par le chanteur. C'est de ce sujet surtout que nous entretient CACCINI lorsqu'il traite des trois différentes attaques du son. L'*exclamazione* est un moyen de renforcer l'expression; le choix des syllabes dans les *passages*, de même. Le grand réformateur italien est chanteur; mais il est, dans la préface des *Nuove Musiche*, plus compositeur encore que chanteur, même lorsqu'il nous parle de « l'art noble qu'est le chant ». Il reste un merveilleux artiste avant tout, et ne nous parle jamais de la mécanique de la voix.

DURANTE, en 1608, dans la préface des *Arie devote*, répète CACCINI.

CERRETO[1], malgré le titre de son ouvrage, ne traite pas de la voix. Il divise la musique en humaine, instrumentale, rythmique, active, passive, organique, plane, etc., et nous donne de ces termes des explications basées sur la philosophie arbitraire de BOËCE. Hors de Rome, beaucoup de moines vivent encore en plein rêve préraphaélique. Ce sont eux et non les admirables virtuoses qui traitent encore de la musique en Italie. Quant au fameux traité attribué à CARISSIMI[2], nous n'avons aucune preuve qu'il soit de l'auteur des célèbres *Histoires sacrées*. CARISSIMI fut-il maître de chant? Nous n'en trouvons nulle part l'assurance, et, dans ce traité, écrit peut-être par un de ses élèves, il n'est pas question de chant, mais de musique et d'orgue.

De même, nous ne possédons, sur l'enseignement vocal du célèbre Benedetto MARCELLO, qu'une étude biographique de BLONDEAU.

Une noble figure s'impose cependant au début du XVIIIe siècle. Il s'agit cette fois d'un simple chanteur, non d'un auteur célèbre, quoiqu'il ait composé quelques bonnes cantates. Pierfrancesco TOSI, après avoir parcouru l'Europe et y avoir entendu les meilleurs artistes, écrit et publie à Bologne, en 1723, ses *Opinioni de Cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*[3], véritable testament qu'il lègue aux jeunes artistes et dans lequel il s'écrie loyalement : « Je sais que j'ai mal chanté; Dieu veuille que je n'aie pas écrit plus mal encore! » Il supplie donc ses élèves de prendre ses conseils en considération.

Son amour-propre d'artiste averti se révolte devant l'usage qu'ont adopté les compositeurs français de noter les agréments où ils les désirent : « Dites-moi, de grâce, est-ce que les chanteurs d'aujourd'hui sont incapables de savoir où doivent se faire les appogiatures, si on ne leur montre pas du doigt? De mon temps, l'intelligence seule les indiquait. Qu'un blâme éternel retombe sur celui qui, le premier, a introduit ces puérilités étrangères dans notre nation... »

Cependant le théoricien disparaît justement trop derrière l'artiste. Son ouvrage nous dévoile un beau caractère, mais ne nous dit presque rien sur la technique vocale. Il se borne à donner quelques conseils sur l'emploi de la voix de tête ou fausset, de la voix de poitrine, sur l'articulation, la prononciation, négligeant la respiration dont s'étaient tant préoccupés les savants de la fin du XVIe siècle. Une fois encore, nous sommes déçus, car TOSI ne nous a toujours pas révélé le secret de son enseignement vocal. Pourtant, l'on a l'impression qu'il y a chez lui une bonne méthode, probablement rationnelle et par conséquent scientifique.

Un autre chanteur, J.-B. MANCINI[4], mérite de retenir notre attention. Son ouvrage est le premier des XVIIe et XVIIIe siècles italiens où un professeur nous démontre les causes dont dépend la beauté ou la défectuosité de la voix et les moyens pour parvenir à corriger et améliorer le son. GARCIA citera ce traité à plusieurs reprises, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse en faire. Comme TOSI, MANCINI ne parle pas de la respiration. C'est une grosse lacune, qui n'existe pas dans l'Ecole française.

L'Allemagne et l'Angleterre ne nous ont pas laissé de littérature nationale sur le chant depuis la Renaissance jusqu'au XIXe siècle. Leurs maîtres de chapelle sont, pour la plupart, Flamands ou Italiens. S'ils font paraître leurs œuvres, comme ZACCONI à Munich, ils n'en gardent pas moins leurs coutumes et la lan-

1. CERRETO, *Della Prattica musica vocale e strumentale*. 1601.

2. Publié en 1753 sous le titre de *Grund Regeln*.

3. Traduction anglaise de Paillard, 1742 ; — allemande de F. Agricola, 1757 ; — française de Th. Lemaire, 1863. — Marpurg, en 1774, fait de nombreux emprunts à Tosi.

4. J.-B. MANCINI. *Pensieri e riflessioni... sopra il canto figurato*. 1774. FÉTIS dit à tort que HILLER a fait de cet ouvrage le fond de sa méthode, qui, en réalité, est inspirée de TOSI. Il existe deux traductions de l'ouvrage de MANCINI : l'une très incomplète de Desaugiers, 1776, la seconde beaucoup plus développée donnée par Rayneval, Paris, an III.

gue italienne, dans laquelle on chante beaucoup, quel que soit le pays.

Cependant, PRAETORIUS, en 1618, fera plusieurs remarques intéressantes pour les chanteurs de nos jours au sujet de la hauteur du diapason, qui varie selon que la musique est profane ou religieuse, et selon les contrées. Ceci prouve combien nous devons ajouter peu d'importance à la tonalité des œuvres de ces époques où la transposition s'imposait d'une ville à l'autre. Nous apprenons ainsi qu'en Allemagne, le *kammerton* (diapason de la musique de chambre) est un ton et demi au-dessus du *chorton* (diapason d'église); qu'en Angleterre et dans les Pays-Bas, il est une tierce mineure plus bas qu'en Allemagne et en Italie. Nous savons, d'autre part, qu'en Italie même, le diapason variait selon les écoles. Il en fut ainsi jusque vers la fin du XVIIIe siècle. Combien ces temps doivent paraître barbares à nos modernes musico-philosophes, qui attribuent des couleurs et des qualités spéciales à chaque ton de nos gammes majeures et mineures!

L'utilité des services rendus par les castrats et falsetti est déjà si bien reconnue au XVIe siècle que PRAETORIUS n'hésite pas, dans son tableau de l'étendue des voix divisées en quatre parties, à dénommer la partie supérieure : *Eunauchus*, ou *Falsetista*, ou *Discantista*.

Pour cet auteur et pour presque tous ceux de l'Ecole allemande, la voix présente trois vices qui la feront défectueuse, ou trois qualités qui la rendent apte à la culture, théorie que l'Allemand HERBST a le mieux illustrée.

Les théoriciens de cette époque se répètent plus ou moins; ils prennent le meilleur de leurs science aux grandes sources des CASSERIUS, des FABRICIUS ou du Père MERSENNE. La très célèbre *Musurgia universalis* du PÈRE KIRCHER (1650) est, en effet, une savante et intelligente compilation dans laquelle nous ne trouvons aucun élément personnel en ce qui concerne l'art ou la technique du chant.

Le style italien et les artistes italiens règnent d'ailleurs en Allemagne. Cependant, les théoriciens de ce pays ont une méthode plus rationnelle que ceux de la péninsule italique. HERBST, en 1658, donne à son ouvrage un titre italien : *Musica moderna prattica overo maniera del buon canto*. Mais sa rédaction est en langue allemande, quoiqu'il prenne soin de se réclamer « de la manière italienne pour bien chanter, surtout pour les agréments ». Mieux que ses prédécesseurs, il déterminera les trois qualités d'une voix éducable. Elle devra : 1° être jolie naturellement; 2° être servie par une bonne respiration; 3° appartenir à un genre bien déterminé, soit dessus, soit alto, soit ténor, ténor sans fausset, c'est-à-dire sans notes artificielles. Au contraire, les vices principaux consisteront en : 1° une respiration courte; 2° un timbre guttural; 3° un chant à dents serrées, ce qui provoque une mauvaise articulation.

HERBST nous parle aussi des *exclamazioni* qui, depuis CACCINI, ont conquis nombre de qualificatifs plus raffinés les uns que les autres : *exclamazione languida, effectuosa, viva, ribattuta, di gola*. On voit ainsi combien l'art vocal, au cours du XVIIe siècle, avait déjà perdu de sa belle simplicité.

SCHMELZ, en 1752, nous entretient de la façon dont il faut cultiver les voix des jeunes garçons. Mais son enseignement repose sur sa propre pratique et non sur des principes scientifiques, et nous pouvons lui reprocher de guider ses jeunes élèves trop facilement vers la voix de contralto, si rare cependant avant la mue chez les enfants des deux sexes.

En 1753, nous trouvons la méthode attribuée à CARISSIMI, dont nous avons entretenu notre lecteur au paragraphe de l'Ecole italienne.

AGRICOLA, en 1751, traduit TOSI. En 1763, MARPURG, s'inspirant de cette traduction, nous donne son traité *Anleitung zur Musik und zur Singkunst* qui est un véritable modèle de l'enseignement rationnel du chant à cette époque. Ce traité, inspiré de la méthode italienne des chanteurs CARESTINI, SALIMBENI, MARTINELLI, nous prouve, une fois encore, que celle-ci reposait sur des bases scientifiques, ou connues des chanteurs, ou pressenties par eux. Seule, l'étude de la respiration est incomplète, quoique les principes élémentaires donnés soient bons.

En 1777, HILLER[1] répète MARPURG avec force détails. L'Allemand SCHWARTZENDORF, plus connu en France sous le nom de MARTINI[2], à cause de deux romances parues sous ce pseudonyme, publiait à Lyon, en 1792, une méthode dans laquelle le peu de technique qui s'y trouve est emprunté à HILLER.

Ainsi, l'école italienne n'a donc pas cessé de s'imposer en Allemagne jusqu'au XIXe siècle.

De l'école anglaise, nous n'avons pu nous procurer aucun traité de chant daté du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Nous savons que le chanteur P. REGGIO, qui fut quelque temps au service de la reine de Suède, publia un ouvrage à Oxford en 1677[3]. Il nous a été impossible de trouver dans quelle bibliothèque était ce traité.

L'école espagnole est représentée au XVIIe siècle par l'imposant monument de l'humaniste CERONE[4]. Publié à Naples, en espagnol, — l'auteur était alors maître de chapelle de Philippe III, qui fit les frais de l'édition, — cet ouvrage, peu répandu, nous laisse plus de documents sur l'histoire italienne que sur celle d'Espagne. Il ne nous apprend presque rien au point de vue technique, mais, par contre, il nous montre les chanteurs sous un jour peu favorable. Et l'on se croirait vraiment dans la plus démocratique des républiques modernes lorsqu'on lit dans son ouvrage : « Certains chanteurs, après avoir fait une pause, jettent subitement un tel cri qu'ils effrayent les gens qui sont dans l'église... D'autres se caressent la barbe, se ramonent le nez, accompagnent leur chant de balancements de tête... »

Dans la suite, une quantité d'auteurs secondaires reproduiront les théories italiennes ou françaises, sans s'occuper du chant spécialement, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, où nous trouvons alors un petit traité peu connu, mais qui nous permet de juger la culture vocale de ce pays, auquel nous devons notre éminent chef d'école GARCIA.

L'Arte de cantar (1799) de Miguel REMACHA, musicien chanteur de la chapelle royale de Sa Majesté Chrétienne, contient des pages pleines d'excellents principes vocaux basés sur une solide érudition dont l'auteur, à l'encontre des habitudes de cette époque, ne se croit pas obligé de se vanter. On y sent le maître attentif aux moindres détails de l'art qu'il aime, conduisant avec sagesse les jeunes élèves qui lui sont confiés : « Le professeur, dit-il, prendra garde à la qualité de la voix, pour la diriger vers le genre de musique qui lui convient; il devra éviter de faire travailler aux enfants les largos et adagios qui, par leurs

1. HILLER, *Anweisung zum musikalisch.*
2. J.-P. MARTINI, *Mélopée moderne ou l'art du chant.*
3. P. REGGIO, *A Treatise to sing well any song.*
4. CERONE, *El Melopeo y maestro tractado de musica*, 1613.

portamenti ou leurs *mezza voce* répétés, demandent une poitrine robuste et une abondance de souffle que ne peuvent fournir de petits poumons d'enfants. » Il reconnaît qu'un bon maître est nécessaire, mais il recommande tout de suite de se défier de « l'imitation servile qui ferait perdre au jeune chanteur le caractère propre de sa voix et de ses facultés ». De bonnes définitions des différents styles de la musique vocale religieuse et théâtrale, un court mais substantiel appel à l'émotion vraie qui fait l'interprète supérieur, clôturent cet intéressant ouvrage.

D'où nous pouvons conclure que l'art du chant n'est pas en décadence, mais compte, comme toujours, *beaucoup d'appelés et peu d'élus*.

Les Écoles.

Fondées ou réformées, pour la plupart aux XVe et XVIe siècles, par des Français et surtout par des Flamands, les écoles, ainsi que les maîtrises, conserveront dans les siècles suivants, à moins de graves perturbations politiques, les mêmes règles et le même enseignement que précédemment. Malheureusement, les programmes ne suffisent pas; il faut les mettre en pratique. Ce sera le point faible de cette époque. Le clergé, de moins en moins apte à remplir les fonctions de chantre dans les cérémonies, sera exigeant dans les villes et abbayes, où de grands bénéfices lui permettront de faire des sacrifices pécuniaires, et de s'attacher de bons artistes. Mais l'art profane, les représentations lyriques, la vie brillante toujours si enviée du virtuose enlèveront au style sacré les meilleurs de ses éléments. L'indulgence des évêques ou des papes aura beau être immense, c'est en vain qu'ils toléreront les castrats, dont plusieurs seront ordonnés, et qu'ils laisseront ceux-ci ou d'autres chanteurs monter sur la scène dans des représentations qui n'ont de religieux que le titre, et encore pas toujours... l'Eglise aura définitivement perdu la suprématie dans l'art musical dès le début du XVIIe siècle, et bientôt, elle sera envahie par les formes nouvelles du récit, de l'air en solo imposé par les interprètes et le goût du public. Ne nous en plaignons pas, puisque nous devons à cette tolérance toutes les admirables pages des drames sacrés et des oratorios.

Un document original, *l'Entretien des Musiciens*, de GANTEZ, jette une lumière assez précise sur la manière de vivre d'un maître de chapelle au XVIIe siècle en France.

Certainement, aucun de ses confrères n'a autant *vicarié*[1] que ce dernier. Mais cela est considéré comme très nécessaire à l'éducation des musiciens. Nous le trouvons successivement dans les maîtrises de Marseille, Aix, Arles, Avignon, Grenoble, Aigues-Mortes où les chanoines, pour le conserver, lui conseillent de se marier. Mais notre musicien préfère le bon vin, et prétend « ne pas faire partie de la confrérie de Saint-Luc ». Il part donc. Toulouse, Montauban, Aurillac, la Châtre, le Havre, puis Paris ne peuvent le fixer. Enfin, il s'arrête à Auxerre, ayant fait un véritable *tour de France*, et son évêque le prébende en le nommant chanoine en 1643, date de l'édition de ses fameux *Entretiens*.

Il n'est pas tendre pour ses anciens directeurs : « Il n'y a rien de si inconstant qu'un chapitre, dit-il. Ils sont presque tous de la nature du caméléon. » Les fautes des chantres sont bien excusables, car : « Il n'y a si bon cheval qui ne bronche, et si toutes les fois que messieurs les chanoines entonnent mal une antienne ils devaient rougir, ils deviendraient enfin cardinaux ou chérubins. »

Si la composition musicale est chose commune aux maîtres de chapelle, la tempérance ne l'est guère, et GANTEZ nous en avertit en ce qui le concerne : « Je me suis résolu de suivre le proverbe; sçavoir : que dans les mois qui n'ont point d'R, il faut quitter la femme et prendre le verre. » Son excuse est d'avoir besoin « de la force de la voix pour n'être pas inutile au chœur ». Et dans bien des pages, notre conteur nous laisse clairement lire que beaucoup de ses confrères et lui ne s'en tenaient pas seulement à ce péché de gourmandise. Cependant, il reconnaîtra que « cela est honteux pour nous qu'on publie que celui-là n'est pas bon musicien qui ne boit bien, et qu'un chantre ne saurait chanter s'il n'est auparavant enivré, et qu'il soit dit qu'un maître batte ses enfants lorsqu'il est pris de vin... » Ses conseils aux maîtres des enfants nous le montrent non dénué de bonté, de désintéressement et de loyauté.

Il tance sévèrement un maître de musique qui « rogne trop sur les enfants de chœur ». « La plus belle guerre du monde c'est celle de la douceur, et particulièrement envers les pauvres enfants de chœur, que, bien souvent, les maîtres tourmentent comme de pauvres Ixions, ne faisant point de différence d'un valet à un disciple, voulant lui faire entrer par les fesses ce qu'ils ne sauraient y remontrer par la cervelle... Un maître sans bonté est comme un temple sans autel. »

A propos des élèves libres, il écrit : « Si par hasard vous aviez quelque fils de grande maison pour disciple, ainsi que cela m'est arrivé à Paris, il le faut savoir tancer sans honte et sans flatterie. »

Dans une lettre à un maître de chapelle débutant, il écrit : « Vous êtes payé pour servir tout un chœur et même pour satisfaire le public, car si un maistre fait de beaux motets, ne faut pas douter que cela n'attire beaucoup le peuple à la dévotion, et vostre charge, étant si honnorable, doit exemple à un chacun... Le maistre est le premier au chœur, car puisque l'office des chanoines est de chanter et non de se frotter les moustaches comme font la plupart en tenant une gravité morfondue dans leurs chaires, il faut conclure que celui qui est maistre du chant est le suprême en ce lieu-là. »

Constatation qui consolera les maîtres de chapelle d'aujourd'hui : « Il y a plus de peine à gouverner une compagnie de musiciens qu'un régiment de cavalerie, parce que, dans l'armée, lorsqu'un soldat a failli, le général peut le faire passer par les armes, tandis qu'un chantre, après avoir manqué, il se moquera encore quelquefois du maître. »

Alors, sagement, il nous donne la conclusion suivante, toujours à recommander : « Un maître de musique sera vraiment généreux et magnanime lorsque, dissimulant les affronts des chanoines, les injures des chantres et l'ingratitude de ses écoliers, il ne laissera pas de servir les premiers, supporter les seconds et oublier les derniers. »

Nous apprenons par GANTEZ qu'il y a quatre sortes d'organisation de maîtrises ou psallettes. Dans la première catégorie, les membres de la maîtrise vivent en communauté avec les prêtres. Dans la deuxième, les enfants sont libres et ne vivent ni en communauté, ni avec le maître. Dans la troisième, les enfants

1. *Vicarier*, c'est changer de chapitre afin de développer ses connaissances musicales, coutume très répandue à cette époque.

sont nourris, ainsi que le maître, par un procureur. C'est, en général, le système des églises cathédrales. Dans la quatrième enfin, le maître est chargé d'entretenir les enfants, ce qui donne lieu à bien des abus. C'est cependant une habitude assez répandue à Paris, sauf pour le chapitre de Notre-Dame, qui s'occupe toujours très spécialement de ses jeunes chanteurs et de leur régime alimentaire.

Malgré ces organisations, il faut constater un relâchement dans les études. Ne nous étonnons pas après cela si le chanoine J. de Bordenave[1] se plaint que, dans les maîtrises des cathédrales et des collégiales, les enfants ne vaquent plus qu'à l'étude du chant sans recevoir d'instruction générale. Notons seulement que Colette et Bourdon protestent sur ce point en ce qui concerne la ville de Rouen. Comme cette dernière, d'autres villes durent conserver les *maîtres de grammaire* chers aux temps du Moyen âge et de la Renaissance.

Un siècle plus tard, le frère Remy Carré[2], ancien chantre titulaire de l'abbaye de Saint-Liguaire, qui suit les règles de l'ancienne observance de Saint-Benoît, un des ordres les plus respectueux des vieux principes, se plaint de la négligence du clergé pour le chant. « C'est assurément bien peu se respecter en tout point, dit-il, que de s'exposer à la risée et au mépris de tout le monde faute de vouloir faire le moindre effort pour s'acquitter comme il convient d'une des obligations de l'état ecclésiastique et religieux la moins pénible. » La cause en est au mauvais état dans lequel les guerres ont mis les couvents, qui entretiennent à ce moment là deux ou trois moines, alors que, naguère, ils en nourrissaient de vingt à cent.

La cause en est aussi à la défectuosité de l'enseignement : « Tel qui sçait assez pour soi ne sçait pas assez pour enseigner les autres... C'est par cette disette qu'en certaines provinces, beaucoup d'enfants, avec toutes les dispositions possibles, restent sans instruction, et les curés dans l'impuissance de jamais chanter de grandes messes dans leurs paroisses. »

Ses principes vocaux sont basés sur la science de son époque, mais entachés de quelques fantaisies dangereuses telles que celle-ci : « On attribue communément à la trachée-artère l'avantage d'être le premier, le plus proche et le plus propre organe de la voix. On prétend que c'est elle qui, en se dilatant ou en s'étrécissant avec l'aryténoïde à l'aide des muscles du larynx et par le moyen de l'épiglotte, fait la voix de supérius, ou de basse-taille, ou de haute-contre. »

Mais combien nous prendrions plaisir à retrouver dans maints traités postérieurs la sensible foi de l'excellent moine qui interrompt sa leçon de musique pour écrire : « Ici le maître des novices exhorte ses écoliers à ne point se refuser à l'instruction des petits enfants dans l'art de chanter, puisqu'il leur en donne la facilité et les moyens de participer un jour par la patience à la récompense des saints qui ont tant souffert pour Dieu... »

L'histoire, au contraire, nous dit que le maître de musique de Boïeldieu à Rouen avait conservé l'habitude des corrections corporelles. De même, celui de Haydn, enfant de chœur à Saint-Etienne de Vienne, et celui de Grétry à la collégiale de Saint-Denis, de Liège. Il faut dire à leur décharge que la vie des musiciens — les virtuoses mis à part — était devenue très difficile matériellement, même dans les maîtrises, à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cet état ne fit qu'empirer jusqu'à la Révolution de 1789. Bemetzrieder, en 1781, fait une bien triste constatation dans son ouvrage *Méthode et Réflexions sur la Musique*. « Les virtuoses et compositeurs sont considérés et fêtés; les professeurs sont payés par un laquais à la porte de leurs élèves. »

A côté des maîtrises, les besoins créés par l'Opéra ne devaient pas tarder à suggérer au grand organisateur Lully une institution qui, à travers bien des vicissitudes, rendit quand même des services à l'art vocal, particulièrement aux femmes qui se destinaient à la musique. En 1672[3], Lully obtenait par lettres patentes l'autorisation d'ouvrir des écoles partout où il le jugerait nécessaire pour le bien et l'avantage de l'Académie royale, « sur le pied même de celles d'Italie, où les gentilshommes chantent publiquement en musique sans déroger ».

Nous avons des renseignements sur celle de Paris, mais nous ignorons si la province suivit cet exemple[4]. A la mort de Lully, en tout cas, l'école est fermée jusqu'en 1713, date à laquelle une ordonnance royale décrète : « Pour parvenir à élever des sujets propres à remplacer ceux qui manqueront, sera établi une école de musique, une de danse et une d'instruments, et ceux qui y auront été admis y seront enseignés gratuitement. »

« L'emploi de maître de musique sera de se trouver au moins trois fois la semaine tous les matins à neuf heures précises au Magasin, où il y aura une salle ou chambre destinée, dans laquelle il fera étudier et répéter les rolles aux actrices qui s'y rendront à cet effet. Il sera encore chargé d'y montrer la musique à celles qui ne la sçavent pas. »

L'école dont il est question était située dans les *Magasins des Menus Plaisirs du Roi*. Les élèves femmes sont, pour cela, désignées très souvent sous le nom de *Filles du Magasin*. Nos meilleurs chanteurs y enseignent : Dun fils, puis Lacoste, Bluquet, Deshayes, etc. En 1750, le nombre des professeurs est augmenté. Jusqu'en 1754, cette entreprise paraît florissante; elle est subventionnée par l'Etat, et le sieur Lacoste, qui a longtemps dirigé l'Académie, a procuré par ce moyen à l'Opéra nombre d'acteurs et d'actrices d'un rare mérite.

Mais, en 1760, un rapport présenté par une compagnie d'artistes demande des modifications importantes inspirées des programmes d'écoles italiennes. Elles ne sont pas acceptées. Cependant, nous pouvons déduire de ce rapport que, dans le règlement ancien, qui restera en vigueur jusqu'en 1769, les élèves habitaient chez leurs parents, étaient en partie nourris à l'école et instruits gratuitement. En échange, ils appartenaient de droit pour quelques années à notre première scène lyrique.

En 1769, c'est la ville de Paris qui régit l'Opéra et son Ecole. Celle-ci ne tarde pas à être fermée faute d'argent. D'ailleurs, le coût de la vie est devenu trop élevé « pour que des sujets pauvres puissent se destiner à la musique ». Une ordonnance la rétablit encore en 1776, mais elle ne prospère plus, et l'on est obligé de refuser l'autorisation d'autres fondations d'écoles, de peur de faire tort à l'institution royale en pleine décadence vers 1780.

1. J. de Bordenave, *Estat des églises cathédrales et collégiales*, 1643.

2. Remy Carré, *Le Maître des novices dans l'art de bien chanter*. 1744.

3. Père Ménestrier, *op. cit.*

4. Constant Pierre, *L'Ecole de Chant de l'Opéra (1672-1807)*.

Gossec, en 1782, dans un *Mémoire sur l'administration de l'Opéra, sur les moyens d'en corriger les abus et d'en perfectionner l'ensemble,* signale la pénurie de bons chanteurs à l'Académie royale. Encore les meilleurs sujets n'ont-ils pas été éduqués à l'*Ecole du Magasin,* d'où les artistes sortent en chantant faux, sans goût, maladroitement. La classification des voix et le travail y sont absurdes. Bref, les maîtres y sont insuffisants et ont des méthodes vicieuses.

En 1784, Gossec était nommé directeur de l'Ecole royale de chant fondée par l'Etat, où il reprit à peu près le règlement élaboré par une compagnie d'artistes en 1766. Cette nouvelle maison subsiste difficilement jusqu'à sa réunion au Conservatoire national en 1795.

Quant à l'Ecole de l'Opéra, toujours en lutte avec l'Ecole Royale, comme elle ne produit pas de meilleurs résultats, elle est fondue également avec le Conservatoire en 1806.

L'enseignement officiel n'avait pas réussi au XVIIIe siècle en France. Mais, à côté de lui, une pléiade d'excellents chanteurs instruisait nos jeunes artistes qui, à leur tour, maintenaient nos vieilles traditions d'excellente déclamation, de virtuosité sans les excès italiens, de grâce mesurée, qualités que nous retrouvons dans tout le répertoire français de la fin de ce siècle.

En Italie, l'éducation musicale, qui, presque jusqu'à la fin du XVIe siècle, avait été dirigée par les Flamands, devient nationale. Elle ne court pas, comme en France, le danger de la centralisation. Aussi voyons-nous plusieurs grands foyers rayonner simultanément. Mais l'art sacré y perdra en proportion du développement de l'art profane, en dépit des grandes maîtrises qui subsisteront jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Dès 1636, Dresselio[1] se plaint du « nouveau genre de chant, diminué, sautillant, plus instigateur de passions que religieux et plus adéquat au théâtre ou au ballet qu'au temple sacré » qui a pris place à la chapelle papale. Mais les papes, ne pouvant réagir, ferment les yeux, et cela s'explique, du moins au point de vue de l'art musical, si l'on veut bien se souvenir que, depuis Palestrina, le niveau de la beauté de l'expression dans le style contrapunctique n'a fait que baisser, au point que les compositeurs écrivent d'abord des pages de musique, puis y ajoutent, plus ou moins au hasard, les paroles des offices[2].

La maîtrise de Venise est, sans doute, la plus ancienne après celle de Rome. Nous avons déjà parlé de son école dans les siècles précédents. Rénovée par Willaert en 1527, elle compta Zarlino, Monteverde, Galuppi, G. Cavalli au nombre de ses maîtres, et conserva une grande célébrité jusqu'au milieu du XIXe siècle. Les chantres étaient si réputés qu'on disait habituellement, pour vanter le talent vocal d'un musicien : « C'est un chanteur de Saint-Marc[3]. » Il était plus difficile d'être admis à la maîtrise qu'à la chapelle papale. On exigeait du candidat qu'il fût fort instruit dans le contrepoint et qu'il pût improviser. Les interprètes devaient avoir une connaissance parfaite et profonde des œuvres qui leur étaient confiées. Le *déchiffrage,* cet enfantillage d'écolier, n'avait pas les honneurs que nous lui accordons bien à tort aujourd'hui dans les maîtrises, puisqu'il favorise des exécutions hâtives et sans valeur musicale.

Lorsque, en 1637, fut fondé le théâtre municipal, les chanteurs de la chapelle ducale interprétèrent les opéras nouveaux, et cet usage subsista plus ou moins intégralement jusqu'au commencement du XIXe siècle. Encore en 1772, dans la messe de la veillée de Noël, le castrat et le ténor, qui devaient inaugurer peu après l'ouverture annuelle de l'Opéra de Venise, étaient tenus de chanter deux motets en présence du prince et de la signoria.

A côtés de ces grands centres, il convient de faire une importante place aux célèbres hôpitaux. Primitivement refuges de malades et d'orphelins, ces établissements, vers le milieu du XVIe siècle, donnèrent aux enfants une éducation musicale qui leur permettait de prendre part aux cérémonies religieuses. Peu à peu, les plus grands maîtres du chant et de la musique furent appelés à la tête de ces institutions, devenues fort célèbres au XVIIIe siècle. Alors elles fournirent, non seulement de merveilleux chœurs et orchestres, mais aussi des virtuoses. L'instruction y était générale et faite avec tant de soin que, dès le début de ce siècle, les nobles y envoyèrent leurs enfants. Venise possédait des hôpitaux de ce genre : La *Pieta,* l'*Ospedaletto di Giovanni e Paulo,* les *Mendicabi* et les *Incurabili,* ces deux derniers les plus réputés pour leurs méthodes de chant et leurs parfaites exécutions. Citer leurs professeurs nous obligerait à écrire l'histoire des plus célèbres chanteurs compositeurs, tels que G. Partenio, Antonio Lotti.

Naples, où Tinctor, en 1435, avait organisé la maîtrise, rivalisait avec Venise. Ses hôpitaux devinrent peu à peu de véritables conservatoires. Le plus ancien, les *Poveri di Jesu-Cristo,* fondé vers 1535, fut cependant supprimé comme école de musique en 1744 et transformé en séminaire.

Santa-Maria-di-Loreto fut fondée aussi au milieu du XVIe siècle par Gizzi (Domenico). De cette école, plus tard, sous la direction de Porpora, sont sortis grand nombre de virtuoses italiens célèbres. Elle fut cependant supprimée en 1806. *San-Onofrio*, à Capuana, disparut lui aussi, mais dès 1795.

La *Pieta de Turchini,* qui tirait son nom de la longue robe et du bonnet bleus portés par ses pensionnaires, subsista jusqu'en 1808, date à laquelle on supprima le titre de *Conservatoire* pour le remplacer par celui de *Collège royal de musique.* Parmi ses maîtres, nous relevons les noms de A. Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Cimarosa, Paesiello.

Nous avons déjà parlé de Florence, de ses maîtres, Caccini, Monteverde, Cavalieri, Jacopo Peri, tous plus célèbres encore par leurs œuvres que par leurs voix cependant si vantées. L'influence de la *Camerata* de Giovanni Bardi, comte de Perino, distingué philosophe et dramaturge, fit de cette ville la première réformatrice du drame lyrique et, par conséquent, de l'art vocal au point de vue de l'interprétation et de l'esthétique.

Milan, Parme, Ferrare, Mantoue, etc., avaient aussi leurs écoles et, bien entendu, leurs chapelles; car les mêmes maîtres appartiennent aux unes et aux autres à cette époque. Peut-être est-ce pour cette raison que l'art religieux n'a plus de style personnel. D'ailleurs, dans toute l'Europe, les offices deviennent de véritables concerts vers lesquels les snobs de l'époque se portent en foule[4].

1. G. Baini, *Memoria storico-critiche della vita de Giovanni Perluigi da Palestrina,* 1828.

2. Vincenzo Galilée, *Dialogo.* Florence 1581. Adriano Banchieri. *Pratique de la Musique moderne.* Venise, 1613.

3. Caffi, *Storia della musica sacra nella gia capella ducale di San Marco in Venezia.*

4. *Souvenirs* de la marquise de Créquy et *Lettres* de Mme de Sévigné.

Bologne, dont l'Université possédait une chaire de musique fondée par le pape Nicolas V, eut aussi la chapelle de San-Petrone, restée célèbre jusqu'au premier empire, et cette ville, aujourd'hui encore, possède un des plus célèbres conservatoires italiens.

Le procédé de travail dans ces anciennes écoles a donné de si beaux résultats qu'il vaut la peine que nous nous y arrêtions et le méditions, si nous voulons obtenir un nouvel essor de la musique chorale moderne.

Subventionnées par les gouvernements et soutenues surtout par les libéralités de la noblesse italienne si éprise d'art, ces institutions, dont le but charitable se doublait d'un but esthétique, entretenaient des centaines d'élèves. Santa-Maria-di-Loretto, en 1708, comptait huit cents élèves, tant garçons que filles.

Le règlement était extrêmement sévère et le confort n'y existait pas. Les élèves étaient admis dès l'âge de huit ans et y restaient jusqu'à vingt-deux, c'est-à-dire jusqu'au moment où la voix est en plein rapport, surtout pour les femmes. Pour les pauvres, l'instruction était gratuite. Nous avons vu que, peu à peu, les nobles eux-mêmes ne dédaignèrent pas d'y envoyer leurs enfants.

L'instruction était générale. La musique instrumentale aussi bien que vocale remplissait une grande partie du programme, dont voici un aperçu extrait des documents concernant une école de Naples :

Naples :	Lundi	: Déclamation spéciale relative au chant.
	Mercredi	: Musique instrumentale et théorie.
	Vendredi	: Instruments, harmonie, classe générale de chant.
Mardi, jeudi, samedi, en matinée.		8 à 10 h. : répétition par les moniteurs. 10 à 11 h. 1/2 : leç. générale de chant. 11 1/2 à 12 h. 1/2 : solfège.

Le reste du temps était destiné aux lettres et autres études. Mais ce qu'il faut admirer, c'est la prudence, l'intelligence qui président aux études vocales de cette époque.

Dans les premières années, les débutants *solfiaient sans chanter*, c'est-à-dire nommaient seulement les notes en battant la mesure. Quand la voix était formée, *après la mue*, on faisait solfier et chanter chaque élève, homme ou femme, séparément, car on partait de ce principe excellent que l'on ne peut connaître ni la justesse ni les défauts d'une voix sans l'entendre seule. Le nombre des maîtres étant fort réduit, on avait recours à un stratagème aussi ingénieux qu'économique et bienfaisant. Le maître apprenait leur leçon aux cinq ou six meilleurs élèves qu'il avait. A leur tour, ceux-ci faisaient travailler d'autres élèves, qui eux-mêmes se chargeaient des études élémentaires de leurs petits compagnons. Ce système est, paraît-il, encore en vigueur au Collège royal actuel. Ces moniteurs, dont le rôle avait été copié sur celui des *spes* des chapelles, ainsi que nous l'avons vu au Moyen âge, ne pouvaient accepter aucune rétribution des parents de leurs petits élèves, auxquels ils devaient tout leur dévouement. Aussi, leur était-il défendu de les châtier corporellement. Ils étaient également chargés de maintenir la discipline, même dans le dortoir.

Les classes d'ensemble réunissaient tous les élèves, qui devaient chanter souvent sans le secours d'aucun instrument.

Un examen annuel avait lieu dans chaque école. Les notables y étaient conviés ainsi que tous les maîtres, d'un Conservatoire à l'autre. Les élèves défectueux étaient renvoyés, et les bons étaient encouragés par des récompenses qui n'affectaient pas alors la forme de prix donnés au concours.

A Naples, également, les Conservatoires se réunissaient une fois l'an et, pendant neuf jours, devaient exécuter alternativement les œuvres des grands élèves dans l'église des Pères Mineurs de Saint-François-de-Paule, en l'honneur de sainte Irène et de saint Emiddio. Au mois de mai, tous les élèves suivaient la procession de saint Janvier en chantant un chœur composé par le meilleur d'entre eux. En été, ils allaient donner des concerts à la Maison Royale, et pendant le carnaval, on montait des opéras et oratorios écrits par les jeunes compositeurs de ces écoles modèles.

Hélas ! toutes ces belles organisations disparaissent vers la fin du XVIIIe siècle, et MANCINI remarque déjà en 1774 que, « sauf dans les Conservatoires de Naples et de Venise, ainsi qu'à celui de Pescia où enseigne NUECCI, toutes les autres écoles sont plutôt autant de bureaux de trafic et de commerce que des écoles de chant ». La musique n'y est pas enseignée. On apprend bien vite quelques ariettes en parcourant rapidement les éléments du chant, afin de toucher la somme convenue pour l'instruction de l'élève.

Ce coup d'œil trop rapide sur l'enseignement italien, en ces deux siècles qui précèdent les temps modernes, nous donne une idée de l'intérêt général que devait susciter en Europe une telle efflorescence musicale. Cette intense culture instrumentale et vocale devait rapidement devenir le modèle de notre continent, et, dès le milieu du XVIIIe siècle, — sans parler de la première période Mazarine, — se propager aussi bien en France qu'en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, même en Russie, une nouvelle venue parmi les pays où la musique joue un rôle prépondérant. C'est la seule explication que l'on puisse véritablement donner de l'engouement — qui dure encore — pour la *méthode de chant italienne* que personne, de nos jours, ne saurait définir.

En Allemagne et en Autriche, on appelait résolument des maîtres de chapelle italiens depuis la fin de la Renaissance. Ce ne fut guère que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle que les écoles de chant se germanisèrent. Cependant, malgré les œuvres de BACH, œuvres bien nationales, nous trouvons des Italiens comme maîtres de chapelle, surtout en Autriche, — par exemple à Vienne, MANCINI. Les grands virtuoses italiens et le goût italien, contre lequel Bernard MARX se révoltera, dominent jusqu'aux bouleversements du premier empire français.

Au point de vue pédagogique, comme nous l'avons vu précédemment, les Allemands traduisent les maîtres italiens.

En Angleterre, les maîtrises dégénèrent dès la fin de la Renaissance. En admettant tous les fidèles, même sans éducation musicale, à chanter les hymnes, on ouvrait peut-être des sillons féconds pour le développement religieux, mais on rétrécissait considérablement le domaine de l'art, qui ne sera jamais démocratique.

Dès 1597, Thomas MORLEY déplore le manque de style des chantres qui, dit-il, « ne savent plus rien ». Cent ans plus tard, c'est pire encore. Thomas MACE (1676), prêtre et chantre du collège de la Trinité à l'Université de Cambridge, nous apprend que les enfants n'ont aucune éducation musicale : « Pour améliorer le chant dans les églises, on devrait former les enfants dès qu'ils vont à l'école, en les faisant chanter

une heure par jour. Ils seraient dirigés par le maître d'école ou un professeur de musique. »

Pour les psaumes de David, qui « sont dénaturés par une mauvaise adaptation musicale,... mieux vaudrait ne pas les chanter que de chanter faux comme on le fait généralement. Dans ce cas, il est préférable d'avoir recours à l'orgue ». On sait que Tosi séjourna aussi en Angleterre, à plusieurs reprises. Il dut avoir certainement une influence sur l'école vocale de ce pays, car l'Angleterre, à ce moment, possède de bons chanteurs. Mais les dons sont réduits à rien pour l'entretien des chantres, tandis que l'on trouve toujours des bienfaiteurs, soit pour l'entretien, soit pour l'érection d'une chapelle. De cette façon, les chantres sont obligés d'exercer des métiers tels que ceux de cordonnier, tailleur, forgeron, etc., ce qui n'est pas très honorable. Ajoutons à cela « l'incapacité de beaucoup de prêtres chanteurs », et le petit nombre des chantres dans chaque partie, qui n'est souvent soutenue que par une seule voix, si bien que l'exécution d'une œuvre se trouve souvent arrêtée, soit par un rhume, soit par une occupation. Triste tableau de l'art religieux anglais.

Quant à l'art profane, il subsiste sans grande personnalité, grâce à des entreprises étrangères, surtout italiennes.

Les écoles d'Espagne, non plus, ne semblent pas avoir joué un rôle très caractéristique, malgré le goût très prononcé de ce peuple pour les représentations lyriques. Quant à la technique vocale de ses rares théoriciens, nous avons vu qu'elle correspondait à un bon enseignement.

A la veille du règne de Napoléon, toute l'Europe musicienne a les yeux tournés vers l'art italien, cependant si éloigné du noble et simple idéal conçu au début du XVIIe siècle.

LES THÉORICIENS ET LES ÉCOLES AUX XIXe ET XXe SIÈCLES

Contrairement aux virtuoses des siècles précédents, beaucoup de chanteurs professeurs du XIXe siècle ont publié leur méthode. Très souvent réduites à de simples exercices musicaux et leçons de solfège dénommés *vocalises*, ces œuvres ne peuvent trouver place ici, car il va de soi que ce n'est pas la vocalise en elle-même qui fait le chanteur, mais les principes d'après lesquels ces vocalises sont exécutées. Quant aux véritables ouvrages théoriques, on pourrait les classer en trois catégories principales : les méthodes basées sur des données scientifiques sérieuses, les méthodes empiriques, établies sur de vieilles traditions provenant d'une saine compréhension des sensations éprouvées, les fantaisistes ouvrages qui n'ont de *méthodique* que le titre, et qui renferment les *créations* de prétendus *inventeurs* dans un art qui, nous ne le répéterons jamais assez, est soumis à des lois physiologiques et physiques, connues, éprouvées, inviolables. Dans cette troisième catégorie, nous pouvons placer encore les artistes qui, reniant la science et son utilité, n'hésitent cependant pas à employer des termes techniques dont le sens leur échappe, au point de leur faire écrire des absurdités. Ils ont lu, mais n'ont pas pris le temps de comprendre. De là, tant de théories plus que bizarres, comme il en naît tous les jours encore. On reste stupéfait devant l'ignorance de la plupart de ces professeurs théoriciens, d'autant moins excusables qu'ils sont entourés de documents scientifiques comme les temps antérieurs n'en ont jamais possédé.

La critique de certaines méthodes contemporaines semblerait peut-être sévère. Donc, afin de n'être pas accusé de parti pris, nous arrêterons l'étude des traités de nos devanciers aux environs de l'année 1910.

École française. — Dès la fin du XVIIIe siècle, il fut entendu en France dans le public que la seule bonne méthode était la méthode italienne. Comme nous l'avons déjà dit dans un précédent ouvrage[1], le point de départ de cette opinion provenait d'une confusion établie par les Encyclopédistes entre la valeur musicale des œuvres italiennes elles-mêmes et la manière de les chanter. La déclamation française semblait à ces messieurs pleine de *hurlements*, tandis que les airs italiens seuls étaient mélodiques et *chantants*. Donc, les Français *hurlaient*, tandis que les Italiens *chantaient*. Cette opinion persista pendant une grande partie du XIXe siècle. Esclaves de la mode, nos artistes allaient faire en Italie un séjour plus ou moins long, pendant lequel nous les trouvons sur des scènes italiennes qui ne les dédaignaient pas. Ils revenaient perfectionnés, soi-disant, mais en tout cas consacrés. Quelle est donc cette méthode, dite italienne, qui joua et joue encore un si grand rôle, sans que personne n'exige d'autres preuves de son existence que la si fragile « tradition » orale ?

Quitte à paraître sévère pour les théoriciens chanteurs italiens du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle, qui formèrent cependant de si grands artistes, ce qui nous est une preuve de leur bon enseignement, nous devons à la vérité de dire qu'on chercherait en vain dans leurs ouvrages des principes scientifiques, — le docteur BENNATI excepté. — De là, nous pouvons conclure, avec le physiologiste anglais MACKENZIE, que le secret de l'ancienne méthode italienne dut être tout simplement une combinaison de bon sens de la part du maître, avec une inépuisable patience de l'élève. D'ailleurs, les Italiens n'occupent pas seuls les premiers plans. GARAUDÉ signale qu'en Europe, sur huit ou neuf grandes cantatrices, six sont françaises. PONCHARD[2], en 1859, dénonce le danger de cet engouement pour l'éducation italienne qui prévaut même au Conservatoire de Paris, où l'enseignement est donné alternativement en langue italienne et en langue française. « C'est un grand tort, dit-il à ce sujet, que d'avoir confondu, dans l'enseignement vocal, l'étude des deux langues et, par suite, confié des élèves français à des professeurs italiens. » Il « considère le chant italien comme indispensable »; cependant, s'il est bon que le chant italien soit enseigné par les Italiens, « à plus forte raison, l'étude du chant français appartient-elle de droit à nos professeurs nationaux. »

La *Méthode de Chant du Conservatoire* était, en effet, pour la partie pédagogique, l'œuvre de l'Italien MENGOZZI. Nous y retrouvons l'antiphysiologique fixité de la cage thoracique maintenue développée pendant la durée du son; le travail sur A sans souci des différentes positions obligatoires à l'émission des autres voyelles; la division de l'étendue de la voix en trois registres : poitrine, médium et tête. D'ailleurs, peu de détails techniques et aucune science, mais beaucoup de vocalises et quelques explications sur la manière d'interpréter les « agréments » du chant. La der-

1. Jane ARGER, *Initiation à l'art du chant*.
2. PONCHARD, *Lettre*, dans *Ménestrel*, 22 mai 1859.

nière édition, antérieure à 1867, comporte quelques améliorations, des additions contradictoires du Dr Mandl qui modernisent bien légèrement cet ouvrage.

Si Garaudé[1], dans sa dernière édition complètement refondue, conserve le même enseignement, du moins, il y a de grands progrès dans la conception de l'articulation qui est différenciée de la prononciation. L'émission est travaillée sur A et E, sans cependant que l'auteur nous donne de sérieuses raisons de cette préférence. Le côté esthétique révèle un artiste réfléchi qui s'étend longuement, intelligemment sur l'art qui nous occupe.

Curieuses sont les théories de Boisquet. Malheureusement, toute sa science est faussée par une mauvaise conception du rôle que joue l'épiglotte, au mouvement de laquelle il attribue un rôle de générateur du son. On y trouve cependant maints enseignements utiles et nouveaux pour l'époque.

Les premiers essais de technique vocale reposant sur la science de la physiologie étaient français. Nous avons parlé de Dodart et du chanteur Bérard. Des Français : Magendie en 1808, Savart en 1825, quelques années avant J. Muller, qui semble avoir ignoré complètement les théories de nos compatriotes, — reprirent les recherches sur la phonation.

Un mouvement général européen en faveur d'une technique rationnelle se créait dès ce moment. Il aurait dû entraîner l'art du chant dans son cours, le transformer, en élargir la conception. Il n'en fut rien. La masse des chanteurs ne cessa de préférer une commode médiocrité. Comme dans les siècles précédents, les bons chanteurs furent rares. Un progrès, cependant, se réalisait. Dès le milieu du XIXe siècle, les physiologistes tentaient de vulgariser le mécanisme des appareils respiratoire et vocal dans des pages mises à la portée des artistes. Telles furent, pour la France, les œuvres de Malgaigne[2], Diday et Pétrequin[3], Segond[4], Mandl[5], Debay[6], Gouguenheim[7], Lermoyez[8], Fournié[9], etc.

De nos jours, les docteurs Castex[10], Marage[11], Bonnier[12], Glover[13], Baratoux[14], Moure[15] continuent la tâche des précédents, et nous aurons souvent l'occasion de nous servir de leurs théories dans nos chapitres sur la technique, car nous avons prouvé suffisamment que la physiologie vocale est devenue inséparable de l'éducation du chanteur.

Aux œuvres des physiologistes nous devons joindre les travaux des phonéticiens qui peuvent nous donner d'utiles indications sur l'articulation et l'émission du son.

Une grande préoccupation domine les cent années qui nous séparent déjà de la période la plus féconde en virtuoses chanteurs : c'est la question des « registres ». Chaque professeur théoricien, même chaque physiologiste présente sur ce sujet des observations contradictoires, dues, le plus souvent, à la mauvaise terminologie qui régit cette partie de la technique vocale. L'invention du laryngoscope, qui permet cependant de faire d'intéressantes constatations, ne met pas fin à ces polémiques, car chanteurs et savants n'arrivent pas à tomber d'accord sur la valeur de mots vides de sens tels que : registre de poitrine, registre de tête, registre mixte, etc. D'un côté, les chanteurs, n'ayant pas de base scientifique, n'analysent qu'imparfaitement leurs sensations. D'autre part, les physiologistes, n'ayant pas la pratique de la voix, ne peuvent déduire leurs théories que d'expériences trop superficielles.

Sans parti pris, nous pouvons donc dire que les travaux les plus utiles pour l'édification d'une méthode rationnelle furent ceux que nous léguèrent les théoriciens à la fois chanteurs et hommes de science. C'est en effet à Garcia[16], à ses élèves les docteurs Battaille et Segond que nous devons les règles scientifiques les plus éprouvées. Mises en pratique par de nombreux professeurs, elles nous donnèrent les meilleurs chanteurs jusqu'à nos jours, tant en Allemagne qu'en Angleterre et en Amérique, ainsi que nous le verrons par la suite.

On peut nous objecter que la méthode Garcia n'est pas d'origine française, puisque Garcia père était Espagnol, et avait travaillé en Italie ainsi que l'exigeait l'usage. Mais il y avait plus chanté qu'étudié. Cependant, les travaux d'E. Garcia, publiés en France, portent l'empreinte certaine de notre science, dont ils ont les qualités caractéristiques : clarté de diction, d'émission, élégance et mesure dans l'esthétique, et surtout cette précision scientifique si faible chez les Italiens ses contemporains. Ce chanteur, moins doué peut-être au point de vue de la voix que son père, fut, bien plus que celui-ci, un véritable chef d'école. Si nous devons regretter que certaines questions, notamment celle des registres, soient encore sous l'influence dominante de cette époque, il ne faut pas oublier qu'il fut un des premiers à oser différencier l'étude du timbre de l'étude des registres.

Son successeur, l'illustre Battaille[17], par ses recherches scientifiques, devait conduire la technique à une perfection que nous n'avons pas dépassée. Ses observations sur le fonctionnement du larynx ont été discutées par certains physiologistes, qui lui ont reproché de s'être servi de sa propre voix. Cela n'est point exact, car ses nombreux élèves furent bien souvent pour lui des sujets d'expériences. D'ailleurs, ces discussions importent peu. Ce qu'il faut considérer, ce sont les résultats pratiques obtenus par lui-même ou, de nos jours, par ceux qui appliquent intelligemment sa méthode. Là est la preuve de la vérité de ses observations.

Battaille ne se borna pas à écrire des livres de science; il nous laisse aussi un bréviaire de style qui porte l'empreinte de ce grand artiste.

Un autre chanteur professeur[18], Stephen de la Ma-

1. Garaudé, *Méthode complète de chant ou théorie pratique de cet art mis à la portée des professeurs.*
2. Malgaigne, *Nouvelle Théorie de la voix humaine*, 1831.
3. Diday et Petrequin, *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée; — Théorie de la voix sombrée; — Du Mécanisme de la voix de fausset.* 1844.
4. Segond, *Hygiène du chanteur; causes de certaines maladies; moyens de les prévenir*, 1846.
5. Mandl, *Hygiène de la voix parlée et chantée...*, 1876. — *De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration; — Etymologie de la glotte.*
6. Debay, *Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux.* 1823.
7. Gouguenheim, *Physiologie de la voix et du chant.* 1885.
8. Lermoyez, *Etude expérimentale sur la phonation.* 1886.
9. Fournié, *Physiologie de la voix et de la parole.* 1866.
10. Castex, *Hygiène de la voix parlée et chantée. Etude physiologique de divers mécanismes de la voix chantée.*
11. Marage, *Manuel de physiologie de la voix.*
12. Bonnier, *La voix; sa culture physiologique; — L'esthétique de la voix.*
13. Glover, *Physiologie de la voix.*
14. Baratoux, *De la Voix.*
15. Moure, *Du Malmenage de la voix chantée et parlée.*
16. Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, 1840. *Observation physiologique de la voix humaine*, 1881.
17. Battaille, *Nouvelles Recherches sur la phonation*, 1861. *De l'enseignement du chant*, 1863.
18. *Physiologie du chant*, Paris, 1840; — *Théorie complète du chant. Etudes pratiques du style vocal*, 1868.

DELAINE, prenait, de son côté, la défense de notre art vocal, et léguait aux chanteurs de la seconde moitié du XIXe siècle des ouvrages trop délaissés de nos jours. On y retrouve le souci de la bonne respiration, de l'articulation nette, d'excellents principes qui, pour ne pas être toujours définis scientifiquement, n'en impliquent pas moins de la part de l'auteur une parfaite connaissance du mécanisme vocal.

LABLACHE[1], par contre, se rallie à toutes les théories italiennes du commencement du XIXe siècle. La rédaction générale, manquant de précision, laisse souvent le lecteur perplexe. Que peuvent conclure des néophytes lorsqu'ils apprennent que la bouche doit rester riante : « ouverte de manière à pouvoir y placer le bout de l'index en travers », ou que « la langue doit être suspendue et placée de manière à laisser dans la bouche le plus d'espace possible ». LABLACHE fut cependant un habile chanteur, qui usait de toutes les ressources offertes par une voix particulièrement généreuse. Mais, combien il est plus difficile de formuler des principes sur la voix que de chanter facilement avec des dons naturels !

En 1846, Gilbert DUPREZ rédigeait son *Art du Chant*. Nous avons déjà signalé son mépris pour la science. Aucun élément nouveau ne fait saillie. Nous retrouvons toutes les bonnes ou médiocres traditions des œuvres antérieures à GARCIA. Cependant, il ne faudrait pas rendre ce bel artiste responsable des malheurs advenus à tant de chanteurs qui imitèrent le maître consacré, car, dans son traité, nous ne trouvons nulle part trace du fameux *ut de poitrine* qu'on lui a toujours attribué. Nous en donnerons plus loin pour preuve son tableau de la registration des voix. Si nous ne pouvons approuver toutes ses théories, du moins, il convient de signaler le peu de cas qu'il faisait de la puissance de ses moyens lorsqu'il écrit : « Chanter, c'est savoir intéresser, émouvoir avec la voix bonne ou mauvaise (*sic*) qu'on a reçue de la nature. »

Son ouvrage contient de fort justes réflexions sur l'émission des voyelles, y compris les nasales. Puis il est tout imprégné de l'âme ardente de cet inoubliable interprète qui révolutionna notre art et intéressa jusqu'aux hommes de science.

Une non moins grande artiste, Mme CINTI-DAMOREAU[2], professeur au Conservatoire en 1834, nous a laissé une série d'excellents exercices progressifs précédés d'une profession de foi, de laquelle il ressort qu'elle ne voit pas la nécessité d'écrire des principes concernant l'éducation de la voix, celle-ci ne pouvant se faire que par le bon exemple.

Le fantasque DELSARTE nous expose, dans ses *Préliminaires de la méthode philosophique du chant*, une attrayante étude concernant la voix et surtout son esthétique. Il y analyse d'une manière succincte, mais personnelle, l'interprétation des sentiments contenus dans une œuvre dramatique. Nous n'avons là que l'introduction à une méthode qui n'a jamais dû paraître, car nous n'en trouvons trace nulle part.

DELPRAT[3], élève de PONCHARD, semble avoir uniquement écrit pour réfuter les théories de GARCIA et de BATTAILLE, vis-à-vis desquelles il montre une parfaite incompréhension. Dans cette période de notre histoire, il y a toute une lignée de chanteurs, amis de l'empirisme, dont il est inutile de parler.

Parmi les auteurs sérieux, citons encore Jules LEFORT[4], chanteur de concert. Celui-ci est un des meilleurs théoriciens de son époque. Basée sur l'étude détaillée de l'articulation syllabique, sa technique vocale peut, aujourd'hui encore, prendre place à côté des meilleurs ouvrages d'enseignement pratique.

Jules AUDUBERT[5] nous donne en préface une lettre du docteur FAUVEL qui le félicite de ne pas se borner aux études sur la voyelle A souvent pernicieuse aux débutants. La méthode de cet auteur est basée sur les théories de BÉCLARD, GARCIA, BATTAILLE, et contient d'excellents principes émanant d'un artiste, non seulement expérimenté, mais instruit de tous les travaux scientifiques faits sur la voix.

Un des premiers, MASSET[6] s'insurge contre une erreur fatale à l'art du chant : « On ne s'avise pas, dit-il, de demander des leçons de violon à un artiste musicien qui a consacré ses études au trombone ; mais on demande des leçons de chant à des compositeurs ou à des instrumentistes habiles. » Ceux-ci, sans doute, peuvent donner des leçons de musique, mais ne sont pas qualifiés pour enseigner le chant. Cette erreur provient de ce que les chanteurs sont de plus en plus rarement, depuis la suppression des maîtrises, des musiciens consommés. Quant à la foule des amateurs, elle cherche à chanter les œuvres, à *faire un peu de musique*, plus qu'elle ne désire connaître le mécanisme de la voix. Ce malaise sévit encore aujourd'hui.

Violoniste, chef d'orchestre, MASSET, après des études vocales en France, se rend à Milan en 1845. Là, nous dit-il, il consulte plusieurs maîtres de chant qui ne lui parlent que du goût et du sentiment, jusqu'au jour où le hasard lui fait connaître MASINI, compositeur chanteur obscur, mais intelligent. Celui-ci inspire au futur professeur de chant du Conservatoire de Paris l'idée de la méthode publiée en 1886 et qui contient d'excellents principes. Il constate que les chanteurs ne connaissent pas assez l'anatomie et le fonctionnement de leur instrument. Les Italiens disent : « Respirez bien, placez bien la voix, prononcez clairement, distinctement, et votre chant sera parfait, » mais ils n'expliquent pas comment on doit arriver à cette perfection. MASSET se propose de le démontrer. Il attire l'attention du docteur MANDL sur le type respiratoire diaphragmatique, et il combat la méthode du Conservatoire; il a raison sur beaucoup de points. Mais, à son tour, il s'embarrasse dans la définition des registres et il révoque le « coup de glotte », ce crime de *lèse-divinité*. N'a-t-il pas seulement voulu blâmer l'exagération, la dureté d'attaque que plusieurs grands chanteurs ont adoptée? On peut le croire en étudiant sa définition de la pose du son.

Dans la même année 1886, J.-B. FAURE publiait son *Traité de chant*. Partisan de la réorganisation des maîtrises, il signale les efforts faits par CHORON et TRÉVAUX pour rétablir ces sortes d'écoles destinées aux jeunes musiciens, car, en ce qui concerne les élèves du Conservatoire, « il est bien rare que des études musicales commencées si tard puissent être fructueuses et qu'on fasse jamais de ces sujets des artistes complets ».

Selon lui, la réaction contre la virtuosité vient d'Italie même : « En même temps que le goût de la

1. LABLACHE *Méthode complète du chant*, Paris, s. d.
2. Mme CINTI-DAMOREAU, *Nouvelle Méthode de chant*. 1855.
3. DELPRAT, *L'Art du chant et l'école actuelle*, 2e éd., 1870.
4. Jules LEFORT, *De l'Émission de la voix*, 1868; — *Méthode de chant*, 1874.
5. Jules AUDUBERT, *L'Art du chant*, 1876.
6. J.-J. MASSET, *L'Art de conduire et de développer la voix*, 1886.

vocalise se perdait en Italie, on commençait à ridiculiser la voix de fausset, à l'aide de laquelle les ténors augmentaient de plusieurs notes l'étendue de leur clavier vocal. »

Il déplore le mauvais usage que l'on fait du registre de poitrine : « Sans qu'il soit besoin d'insister sur les inconvénients qui résultent de l'abus de la voix de poitrine en dehors de ses limites, sous le rapport même de la vérité de l'expression, on peut aisément se rendre compte des effets désastreux que ce régime doit produire sur les voix, dont il détruit le velouté, la douceur et l'intonation, lorsqu'il n'en amène pas la perte complète. »

Nous retrouverons ses intéressantes observations sur la classification des voix dans un chapitre spécial. Sa conception des timbres sombres et clairs est à peu près celle de Garcia. Faure se défend énergiquement d'avoir besoin de faire appel à la science. Mais, dans son excellent chapitre de la prononciation, à propos des défauts que celle-ci présente, il cite presque mot à mot les textes de Colombat de l'Isère, ce qui est tout à sa louange. Ses conseils aux jeunes chanteurs sont d'excellentes maximes à méditer. Nous retrouverons également Faure dans l'étude sur l'esthétique vocale où il occupe une des plus belles places.

De la plupart d'autres nombreux ouvrages, il nous reste une impression pénible. Les chanteurs, en dépit des travaux de leurs devanciers Garcia et Battaille, sont en proie à une routine néfaste qui laisse bien des estropiés sur la route.

L'empirisme a repris ses droits, lorsque Victor Maurel jette son cri d'alarme. Il publie en 1892 : *Le Chant rénové par la science,* bientôt suivi d'un ouvrage plus important : *Un Problème d'art,* en 1893, dans lequel le rôle du professeur est sévèrement déterminé. Dans l'avenir, celui-ci sera forcément un *sérieux praticien* doublé d'un homme de science. C'est à cette seule condition que la science vocale fera des progrès. Avec juste raison, l'élève ne sera pas absolument obligé à des études anatomiques et physiologiques pour chanter. Mais le maître devra connaître l'instrument qu'il entreprend d'éduquer. Selon lui, les études de l'artiste lyrique se composent de trois éléments : 1° la technique, qui a pour but d'apprendre à chanter; 2° la psychologie, qui doit conduire à faire comprendre ce que l'on chante; 3° la scénographie, grâce à laquelle on pourra créer l'illusion de la couleur locale. De sa technique, il nous donne un aperçu général méthodique de grande valeur, et nous promet des détails dans un prochain ouvrage qu'il n'a malheureusement pas écrit. Mais nous voyons ce qu'il aurait pu être par le plan que nous offrent ses pages pleines d'analyses très justes et de définitions précises, telle la « détermination de la tâche de l'enseignement technique ».

« La partie technique de l'art vocal, dit-il, s'occupe de l'asservissement d'un acte naturel : l'acte physiologique de la production phonique — à un besoin de l'homme. » Répartissant les obligations de la pratique vocale entre les trois qualités fondamentales du son : hauteur, intensité, timbre, il conclut par un axiome que devraient bien méditer tous les chanteurs : « L'artiste vocal doit être un équilibriste jouant avec les trois qualités du son. » Si Maurel avait pu écrire la partie technique pratique qui manque à son œuvre, nous pourrions sans nul doute le considérer comme un des plus grands théoriciens modernes.

Dans des ouvrages comme ceux de E. Crosti (*Le Gradus du chanteur,* 1893), de V. Warot (*Le Bréviaire du chanteur,* 1900), nous revenons aux vieilles bonnes coutumes et aux vieux errements.

Th. Manoury[1] ne permet pas à la science de se mêler du travail vocal. Celle-ci se venge cruellement, à en juger par ces lignes du chanteur de l'Opéra que nous copions textuellement : « Aspirer par la bouche sans soulever les épaules ni ouvrir le larynx (*sic*). » Et plus loin : « Pour obtenir une bonne émission... garder le larynx dans sa position normale, c'est-à-dire ne pas chercher à l'ouvrir, ce qui donnerait de la raideur, des sons plats et sans couleur. »

Heureusement pour notre art, la jeune école des professeurs paraît enfin convaincue de la nécessité d'appuyer ses enseignements sur des lois scientifiques.

Trois ouvrages doivent occuper une place spéciale dans cette étude, dont ils sont les précurseurs : A. Debay, *Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux,* 1852; Fétis, *La Méthode des méthodes de chant,* 1869; Th. Lemaire et Lavoix, *Le Chant,* 1876.

Dans le premier, l'auteur traite la voix en physiologiste averti et indique pour l'articulation les meilleures théories. Il insiste tout particulièrement sur les vices de la prononciation. La seconde partie de son ouvrage est consacrée à l'histoire du chant depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Malheureusement, Debay appartient à une époque où l'anecdote tient lieu de documentation. Ainsi, trouvons-nous en ce livre une compilation de détails biographiques amusants sur les chanteurs, mais d'immenses lacunes qui rendent ces pages surannées.

Fétis, inspiré de l'école italienne, a tenté de nous présenter une synthèse des méthodes de Bernachi, Mancini, Mengozzi, Florimo, Moschini, ainsi que nous le constaterons dans la partie technique. Mais, le traité daté de 1869 laisse dans l'oubli les vingt-cinq années de travaux accomplis par l'école française depuis 1840. Fetis ne fait donc pas l'histoire de la technique vocale, et, malgré ses nombreuses et très bonnes citations, nous ne connaissons par lui que ce qui l'a très particulièrement attiré : l'art italien.

L'ouvrage de Lemaire et Lavoix est certainement la meilleure histoire de l'art du chant que nous connaissions, aussi bien en France que dans tous les pays d'Europe. Le plan en est clair. La documentation exacte et précise nous a permis d'élargir nos connaissances générales. Si nous ne partageons pas toujours les opinions des auteurs, c'est que des éléments historiques nouveaux, des données scientifiques récentes nous ont permis d'éclaircir bien des points concernant notre art, tant en ce qui regarde l'esthétique, aujourd'hui très modifiée, qu'en ce qui concerne la technique, dans laquelle les théories empiriques n'ont plus cours.

Théoriciens italiens. — Dès le début du XIXe siècle, un chanteur, le Dr Bennati[2], élève de Pacchierotti, présentait pour la première fois ses observations à l'Université de Padoue. Pourquoi n'eut-il pas plus d'influence sur l'éducation des chanteurs? Cela tint sans doute à plusieurs causes. D'abord, il ne se fixa pas en Italie. Ses recherches le poussèrent en Autriche, en Angleterre, puis en France, où il s'établit et publia en 1832 ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine.* A ce moment, le règne de l'empirisme était à son apogée. Ses théories ne dépassèrent

1. Th. Manoury, *Le Chant. Méthode pratique et rapide,* 1908.

2. Bennati. Communiqué à l'Université de Padoue en 1821 présenté par Gallini.

Pas un certain cercle scientifique, où elles furent d'ailleurs très discutées.

On lui a reproché, bien à tort, de considérer l'isthme du gosier comme un générateur des sons dans l'émission de la voix dite de fausset. Aussi, se voit-il obligé de se défendre en ces termes dès la première édition de ses observations : « Nulle part je n'ai dit que la production des sons aigus fût due à la contraction des muscles du voile du palais; car, ainsi que tous les physiciens et physiologistes..., j'admets que la formation des sons en général s'effectue dans le larynx. »

Par contre, il est le premier qui nous révèle le rôle auxiliaire très important joué par le voile du palais dans la formation du timbre des notes élevées. Ses observations sur le jeu des muscles de la langue, de la mâchoire inférieure, des lèvres, nous aident à comprendre ce qu'était la bonne méthode italienne vantée si souvent, mais — chose curieuse — jamais décrite au point de vue technique par aucun des maîtres à qui on l'attribue.

D'ailleurs, aucun professeur de chant parmi ses compatriotes n'eut l'idée de faire un rapprochement entre les traditions léguées par le XVIIe et le XVIIIe siècle et la science pratique de BENNATI. Bien au contraire. Les observations fort justes des ouvrages anciens s'obscurcissent de génération en génération. La tradition orale, l'exemple donné de vive voix peuvent être encore bons, mais, sous prétexte de simplifications et parfois aussi, peut-être, par mauvaise compréhension, les principes écrits ne présentent plus l'intérêt, le soin, l'amour de l'art que nous avaient légués les chanteurs théoriciens du XVIIe siècle. On retrouve les axiomes fondamentaux : *Respirate bene, mettete ben la voce, pronunciate chiaramente ed il vostro canto sara perfetto.* » Mais comment obtenir cela? Il est plus facile de s'expliquer oralement de professeur à disciples que d'écrire. Aussi, les méthodes de chant italiennes tendent-elles de plus en plus à devenir des livres de solfège dont les auteurs ne nous démontrent pas l'utilité au point de vue de la technique vocale.

Ainsi se présentent les seuls écrits légués par les célèbres PACCHIEROTTI[1], Girolamo CRESCENTINI[2], Anna-Maria PELLEGRINO[3]. Certains de ces compositeurs de *vocalises*, tels PANOFKA, CONCONE, ne sont même pas chanteurs! Pourtant, quel succès ont leurs nombreux et insignifiants petits cahiers d'exercices, cependant tout à fait dépourvus de valeur musicale! Telle en est la vogue que nous les voyons encore aujourd'hui employés par des professeurs de chant.

Parmi ceux dans lesquels nous pouvons glaner quelques remarques curieuses ou instructives, citons: Florido TOMEONI, qui vint se fixer à Paris en 1783. Sa *Théorie de la musique vocale* (1798) ne nous apprend rien de l'art italien, si ce n'est qu'il est bien supérieur à celui des Français, lesquels prennent leurs sons en dessous, — c'est pourquoi il les qualifie de *vomitifs*, — font entendre d'une façon outrée leurs aspirations qui semblent une suite de hoquets, n'approfondissent pas autant leur prononciation que les Italiens. Exprimées dans le style boursouflé de cette époque, toutes ces gentillesses à l'égard du pays qui l'accueille sont d'ailleurs fort bien reçues dans le clan des Français qui, depuis l'*Encyclopédie*, ne jure plus que par la musique italienne. Elles sont profondément injustes.

Rappelons ici que les maîtres italiens CACCINI, plus tard TOSI, indiquent comme un moyen très expressif l'attaque du son à une seconde ou une tierce inférieure, et que cette mode persiste jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, aussi bien chez les chanteurs italiens que chez les chanteurs français.

En ce qui concerne l'articulation, la majorité des théoriciens italiens, qui réclament pour la plupart la *bouche souriante* indifféremment pour toutes les syllabes, sont très en retard sur la science française de la même époque.

L'enseignement de Marcello PERRINO[4], qui a fort justement apprécié les qualités et les défauts de ses contemporains, est celui de Tosi. Son ouvrage est surtout intéressant au point de vue esthétique.

Selon FÉTIS, François FLORIMO[5], élève de CRESCENTINI, nous a légué quelques principes de ce dernier maître. Sa méthode fut adoptée au Conservatoire de Naples, où FLORIMO était conservateur de la Bibliothèque de San-Pietro-in-Majella. La conception de la théorie des registres dans les voix de soprano diffère de celle de la plupart des théoriciens de la même époque, qui reconnaissent deux voix : celle de poitrine et celle de tête, ou fausset.

Selon FLORIMO, CRESCENTINI aurait divisé l'étendue de la voix de soprano en trois quintes : soit do^2 à sol^3, la^3 à mi^4, fa^4 à ut^5.

Les chanteurs du milieu du XIXe siècle reprendront cette théorie, qui semble déjà contenir une meilleure analyse du déplacement laryngien nécessaire à la production des sons comprenant une étendue de deux octaves.

Benoît NEGRI[6], professeur de piano qui donna des leçons de chant, ne fait que répéter très succinctement et vaguement les théories des maîtres italiens de son époque.

Jacques GUGLIELMI[7], ténor favori de Napoléon, parlant de ses compatriotes, nous dira, vers 1842, que le chant « ultra-dramatique à la mode aujourd'hui est un vacarme assourdissant, une suite de hurlements qui sont la cause de la ruine de la gorge et des poumons ». « Ceci, ajoute-il, ne devrait pas continuer à plaire aux oreilles italiennes. » Il conseille à l'élève « d'avoir des notions générales sur la conformation des organes avec lesquels il travaille ». C'est un des rares Italiens que l'on sente en possession d'une science qui se dévoile à chaque instant dans ses courts mais excellents principes.

François PIERMARINI[8] professa d'abord à Madrid comme directeur du Conservatoire, puis à Paris. Sa méthode a toujours les mêmes bases que toutes celles d'Italie : bien poser la voix, bien respirer, bien prononcer, sans qu'il soit question des moyens employés pour obtenir ces effets. Elle n'en fut pas moins adoptée par le Conservatoire de Moscou, ce qui prouve ses succès européens. On y retrouve toutes les prétentieuses formules de vocalises chères à cette période antimusicale, et cela donne vraiment envie de connaître l'unique page d'exercices avec laquelle PORPORA formait ses admirables élèves, sans leur encombrer le cerveau d'un pareil fatras.

Nous arrivons au célèbre Francesco LAMPERTI[9], pro-

1. PACCHIEROTTI, *Modi generali di Canto*, Milan, s. d.
2. Girolamo CRESCENTINI, *Raccolta di esercizi per il canto*, s. d.
3. *Grammatica di ben cantare*, vers 1810.
4. PERRINO, *Osservazioni sul canto*, 1810.
5. FLORIMO, *Metodo di canto*, s. d.
6. Benoît NEGRI, *Instruction aux amateurs de chant italien*, 1834.
7. Jacques GUGLIELMI, *Aperçu d'une méthode de beau chant traduit par un de ses élèves*, J. ROSSI GALLIENO, 1842.
8. François PIERMARINI, *Cours de chant ou méthode progressive*, Paris, s.d. — Une édition allemande, Mayence et Schott, datée de 1845.
9. Francesco LAMPERTI, *Guida teorico pratico elementare*, 1864. *L'Arte del Canto norme techniche*, Paris, s. d., est le complément du précé-

Copyright by Ch. Delagrave, 1924.

fesseur au Conservatoire de Milan, chez qui nous trouvons enfin des conseils techniques sérieux basés sur les travaux de MANDL. Avec celui-ci, il rejette pour les femmes le type respiratoire uniquement costal et insiste sur le fonctionnement du diaphragme. Très avisé, il est le premier à ne pas vouloir fixer de frontières pour le passage d'un registre à l'autre. Néanmoins, il accepte les dénominatifs ordinaires. Quoique recommandant une prononciation très nette, il n'admet « d'autre timbre dans l'étude que celui du A clair de *anima* », les autres ne pouvant servir de base de travail. Cette moderne et fausse conception, dans laquelle ni les maîtres italiens du XVIIe siècle, ni les maîtres franco-flamands des XVe et XVIe siècles n'étaient tombés, donne un caractère arriéré à l'œuvre de LAMPERTI, cependant excellente à beaucoup d'autres points de vue. Il n'en fut pas moins considéré par ses contemporains comme le dernier des dépositaires des vieilles traditions italiennes.

Nous n'avons pu retrouver aucun document sur la carrière de Maria ANFOSSI, dont l'esthétique et la technique sont très bien développées dans: *Trattato teorico pratico sull' arte del canto,* London, s. d.

On a de la peine à comprendre le succès de la méthode de DELLE SEDIE[1] à l'époque de son apparition, si on se place au point de vue technique. Son mode de respiration, dont il nous donne une définition scientifiquement fausse et combattue par tous les physiologistes, des errements dans le dédale des différentes voyelles, dont certaines seulement sont favorables à l'aigu tandis que d'autres ne peuvent produire de bons résultats que pour les sons graves, suscitent une impression de science mal assimilée et par suite mal adaptée. Par contre, ses notes sur l'esthétique, sur le style, nous révèlent un joli tempérament d'artiste qui explique ses succès en Italie, en Angleterre et en France, où il fut professeur au Conservatoire de Paris.

Luigi LEONESI[2] n'est pas chanteur, mais reprend la théorie de BATTAILLE à propos de l'étude des registres, et c'est un des rares Italiens qui parle un peu de la science moderne.

Sur les plus récents théoriciens italiens, nous n'avons d'autres indications que les lamentations des critiques leurs compatriotes, qui déplorent l'absolue décadence du chant moderne. Mais n'oublions pas que ces déplorations ont commencé avec l'art vocal lui-même, qu'il n'y a pas de raisons pour que nous soyons inférieurs à nos aïeux, et souhaitons qu'il se trouve en Italie un chanteur autorisé pour faire une synthèse sérieuse de l'enseignement vocal actuel dans son pays.

Théoriciens allemands. — Avec MARPURG, nous avons vu la technique allemande inaugurer une méthode dont le caractère scientifique s'accentuera de plus en plus à mesure que ce pays secouera le joug italien. Le combat commence avec Bernard MARX[3]. Il reproche à ses compatriotes de faire une place démesurée à la musique des étrangers français et italiens. Ces derniers sont les seuls maîtres du chant à qui l'on se fie. Aussi, en résulte-t-il que les chanteurs allemands ne savent même plus bien prononcer leur langue maternelle. « Nous voulons de la musique allemande, des chanteurs allemands, écrit-il. Notre cœur, notre esprit ne peuvent se réjouir pleinement que par la langue allemande. Nous aspirons à penser, à aimer, à faire de la poésie, de la musique dans notre langue maternelle... Il faut créer une école de chant dans laquelle on travaillera la musique étrangère, mais principalement la musique allemande. » Si ce dessein présente des difficultés pour les chanteurs, il en offre bien plus encore pour les compositeurs. *Die Kunst des Gesanges* étant spécialement destiné à montrer ce que doit être le chanteur allemand de l'avenir, MARX va nous tracer un programme complet dans lequel il ne nous fera grâce, non seulement d'aucun détail infime, mais encore d'aucune des spéculations esthétiques psycho-philosophiques à la mode en Allemagne au commencement du XIXe siècle. Avec un soin méticuleux, ce musicologue, qui cependant ne fit pas une carrière de chanteur, nous initiera, page à page, avec une véritable maîtrise de virtuose, à une technique rationnelle dont la base scientifique est empruntée à LISKOVIUS[4], son contemporain, un des plus grands physiologistes du début du XIXe siècle, l'un des premiers qui aient traité la question de la génération de la voix humaine. Si bien que, jusqu'aux travaux de STOCKHAUSEN, il marque le stade le plus important de l'évolution vocale allemande.

De Peter VON WINTER nous ne connaissons pas l'ouvrage : *Vollständige Singschule,* 1824. M. H. GOLDSCHMIDT le considère comme un témoignage de la renaissance de l'art allemand, critique le travail du son filé poussé jusqu'à sa plus grande intensité et sa plus grande durée, loue son insistance au sujet de la formation de la diction[5]. Et il ajoute : « Si l'auteur avait aussi bien ordonné la partie technique que la partie musicale, nous aurions un ouvrage de premier ordre. »

Et cependant, l'influence italienne persistera encore longtemps chez les Germains. Lorsque, en 1835, MANNSTEIN publiera son *Système de la grande méthode de chant* de BERNACCHI DE BOLOGNE[6], il se réclamera, en effet, des grands Italiens PISTOCCHI, FARINELLI, PACCHIEROTTI, etc. Il fera observer que sa méthode n'es pas neuve, mais que ces principes n'ont jamais été publiés. Il justifiera ses bases scientifiques en nous donnant les sources : œuvres de l'Italien BENNATI, mais aussi de l'Allemand LISKOVIUS. Certes, le maître de MANNSTEIN, JEAN MICKSCH, a sauvé sa voix, grâce à un maître italien, V. CASELLI. Mais, c'est en chanteur bien allemand, avec toutes les qualités d'analyse et d'ordre propres aux travaux de ce peuple, que l'auteur va nous initier à la technique vocale des Italiens encore à la mode en dépit de MARX. Si vraiment MANNSTEIN n'a été que le fidèle traducteur de l'ancienne école de chant bolonaise, nous pouvons mesurer combien loin déjà des vieux maîtres sont les contemporains ultramontains de l'auteur allemand, en comparant la pauvreté des méthodes italiennes du XIXe siècle à la richesse de l'enseignement ancien. Notre hypothèse d'un base scientifique, sur laquelle reposerait la technique vocale au XVIIe siècle, trouve ainsi une preuve de plus.

Mais on a peine à croire que l'on est en présence de l'unique école de chant italienne, lorsque l'on connaît l'ouvrage de MARX, auquel certainement MANNSTEIN a fait maints emprunts.

---

dent. Une traduction française précédée d'une très intéressante introduction a pour auteur Mme J. BRESSOLES.

1. DELLE SEDIE, *Esthétique du chant et de l'art lyrique,* Paris, 1889.
2. Luigi LEONESI, *La Decadenza dell'arte del Canto,* 1894.
3. Bernard MARX, *Die Kunst des Gesanges.* Berlin, 1826.
4. LISKOVIUS, *Theorie der Stimme,* 1844, Breitkopf.
5. M. H. GOLDSMICHDT, *Deutsche Gesangs-pädagogik.*
6. Texte allemand, éd. Arnold, Leipzig, et traduction française bien mauvaise, dont il faut se méfier afin de ne pas rejeter sur l'auteur des erreurs de sens ou de terminologie.

Mentionnons la *Méthode de chant théorique et pratique*, s. d., de Mathilde MARCHESI, célèbre par ses connaissances générales, par sa carrière de cantatrice et de professeur de chant dans les Conservatoires de Vienne et de Cologne. Elève à Vienne d'Otto NICOLAÏ, puis, à Paris, de Manuel GARCIA, c'est de ce dernier maître qu'elle tient sa théorie des registres. Mais c'est à NICOLAÏ, sans doute, que nous devons l'insistance sur le type respiratoire diaphragmatique aujourd'hui rejeté par les physiologistes. On peut lui reprocher de se retrancher trop souvent derrière l'argument de la leçon orale et démonstrative, qui, certes, est un excellent moyen pratique, mais qui a l'inconvénient de ne pas constituer une méthode fixe.

Qu'elle ait pu dire : « Il n'y a pas un style français, un italien, un allemand...; nous avons eu de tout temps de vrais grands chanteurs des deux sexes appartenant aux différentes nations de l'Europe qui ont rencontré le même enthousiasme à Paris, à Rome, à Londres ou à Saint-Pétersbourg, » ne témoigne pas qu'elle ait une grande connaissance des siècles passés au point de vue musical. Mais nous pouvons en déduire du moins que l'Italie avait perdu la faveur des dilettanti européens.

J. STOCKHAUSEN[1], aussi, fut élève de GARCIA, dont il conserva et développa les théories. Son alphabet du chanteur est très ingénieux. Suivant les tendances allemandes de cette époque, il consacre une grande part du travail à l'étude de la prononciation, qui devient la base de l'entraînement vocal. Nous verrons plus loin que WAGNER, vingt ans auparavant, se plaignait, ainsi que l'avait fait MARX au début du siècle, de la négligence des chanteurs sur ce point.

M. H. GOLDSCHMIDT[2] est un professeur de chant doublé d'un érudit. Nul mieux que lui n'a analysé l'art de la déclamation lyrique allemande. Ses ouvrages portent l'empreinte des travaux des plus réputés phonéticiens. De ceux-ci, il discute la science expérimentale bornée à un champ trop étroit encore pour permettre au chanteur d'y retrouver le contrôle exact de toutes les attitudes — dans tous les timbres, à toutes les hauteurs des sons, sur toutes les syllabes — auxquelles sont aptes les appareils de la phonation. Il n'en reste pas moins vrai que l'auteur tire un excellent parti pratique des travaux de HELMHOLTZ, QUANTEN, AUERBACH, KORN, etc.

« Je veux donner une méthode pratique que l'étudiant puisse suivre utilement, » dit l'auteur de *Der Handbuch der deutschen Gesangs-Pädagogik*.

Un aperçu historique un peu court ne lui permet pas de développer suffisamment la thèse du rôle de la musique tour à tour absorbée par la suprématie de la déclamation, puis, dominant cette dernière suivant les époques. L'école italienne occupe une bien grande place par rapport aux écoles allemande et française, eu égard surtout au peu de lignes consacrées à l'époque colossale de la Renaissance franco-flamande, que M. GOLDSCHMIDT qualifie uniquement et insuffisamment de *Niederländische*.

Dans ce résumé de l'histoire de la pédagogie du chant, nous recueillons avec joie l'hommage rendu à nos maîtres BACILLY, puis BÉRARD, dont « le traité contient, dit l'auteur, les premiers éléments physiologiques français ». Et en effet, après MERSENNE, que ne semble pas connaître M. GOLDSCHMIDT, le chanteur BÉRARD fut le premier théoricien professeur européen qui donna une méthode rationnelle. Il nous apprend qu'en ce qui concerne l'Allemagne, STOCKHAUSEN, F. SCHMIDT[3] continuent l'école de GARCIA, en combattant les erreurs de détail sur la production des timbres clair et sombre.

M. GOLDSCHMIDT décrit avec précision les bases de sa propre méthode. Ses principes sont appuyés sur une expérience scientifique personnelle de savant qui, pratiquement, a contrôlé les effets obtenus. Il va sans dire que toute la partie traitant de l'articulation appropriée à la langue allemande est remarquable.

En dehors du grand courant créé par ces précédents maîtres, nous trouvons Franz EIREL[4], GUTTMANN[5], qui, sans nous apprendre rien de nouveau, présentent néanmoins de grandes qualités.

De nos jours, si, comme en France, bien des traités secondaires encombrent la littérature de l'art vocal, ils ne retirent rien à la valeur technique dont font preuve en général les écoles allemande et autrichienne.

Théoriciens anglais. — L'influence italienne se fait longtemps sentir en Angleterre. Nous trouvons un traité de Dominique CRIVELLI, le fils du célèbre CRIVELLI, *Art of singing...*, 1844, et nous savons, d'autre part, que la très bonne méthode de Maria ANFOSSI fut publiée en anglais. GARCIA enseigna lui-même dans ce pays, où il eut, non seulement de nombreux élèves, mais aussi des admirateurs, parmi lesquels le physiologiste MORELL MACKENZIE[6].

MM. BROWNE et BEHNKE[7], dans leur remarquable ouvrage sur la voix, posent en principe fondamental l'utilité des sciences anatomiques et physiologiques dans l'étude du chant. Nous ne pouvons les suivre lorsqu'ils prennent pour argument décisif les traités des vieux maîtres BUONTEMPI ou ARTEAGA, lesquels contiennent fort peu de science. De même, ils jugent TOSI à travers J.-F. AGRICOLA, qui ajouta une partie scientifique très insignifiante à l'œuvre du vieux maître italien.

Leur technique vocale repose sur les recherches de HARTINGER, J. HUNT (*Physiologie de la voix et de la parole*, Londres, 1858), HELMHOLTZ, GRÜETZNER, de Breslau. De même que dans l'école allemande, nous retrouvons la préoccupation de la bonne articulation. Elle est longuement et savamment décrite.

Dans l'école anglaise, il est bon d'observer que les théoriciens et même les chanteurs, parmi lesquels nous citerons BEHNKE, Mmes SEILER, WIECK, préconisent des professeurs hommes pour les voix d'hommes et des femmes pour l'éducation des voix de femmes. Quoiqu'elle puisse paraître absolument logique, nous réfutons cette assertion, en donnant pour preuve de son peu de valeur le grand nombre de cantatrices que formèrent des maîtres chanteurs, et *vice versa*.

Il nous a été impossible de savoir quelles sont les méthodes actuelles les plus appréciées en Angleterre. Là encore un grand travail est à faire.

Théoriciens américains. — L'Amérique a profité

1. J. STOCKHAUSEN, *Gesangschule und Stimmbildung*, 1887.
2. H. GOLDSCHMIDT, *Die italienische Gesangs-methode des XVII Jahrhunderts*, 1890, *Der Vokalismus des neu-hoch deutschen Kunstgesangs und der Bühnensprache*, 1892. *Der Handbuch der deutschen Gesangs-Pädagogik*, 1896.
3. P. SCHMIDT, *Grosse Gesangsschule fur deutsche*, 1854.
4. FRANZ EIREL, *Die Stimmfahigkeit des menschen. Ihre Ausbildung fur Kunst und Leben*, 1854.
5. *Die Gymnastik der Stimme*, 1891, Leipzig.
6. MORELL MACKENZIE, *Hygiène des organes de la voix*, traduction des docteurs BRACHET et COUPARD.
7. BROWNE et BEHNKE, *La Voix, le Chant et la Parole*, traduction du docteur GARNAULT, 1893.

des travaux scientifiques européens dès le commencement du XIXe siècle. C'est ainsi que BENNATI signale les travaux du docteur J. RUSCH[1], comme ayant quelque analogie avec les siens.

Nous avons pu apprécier les résultats obtenus par Anna LANKOW[2], qui nous dit son admiration pour l'école de GARCIA. Son traité est solidement étayé sur des études physiologiques prises aux sources de A. THEO, E. WANGEMANN et du docteur Fr.-E. MULLER, de New-York.

Un intéressant ouvrage de M. ROOT[3], qui se réclame encore de GARCIA et nous prouve l'influence mondiale de ce dernier, un traité de TAYLOR[4] apportent de nouvelles contributions à la littérature de la pédagogie vocale. Ainsi, l'enseignement vocal américain semble être définitivement orienté vers la science.

Russie. — La Russie, qui, nous dit déjà GARCIA, possède de très belles voix de basse profonde, fait appel aux professeurs allemands ou italiens et ne compte pas à son actif de théoriciens célèbres. Les méthodes les plus répandues sont celles d'EVERARDI et de MARCHESI.

Nous sommes d'ailleurs obligés de nous borner à signaler seulement les courants principaux, car il nous faudrait un volume rien que pour tenter un essai bibliographique des ouvrages parus sur le chant et la voix aux XIXe et XXe siècles.

LES ÉCOLES AUX XIXe ET XXe SIÈCLES

France. — La France avait chanté au milieu des pires bouleversements et des plus grandes misères. Les rois et le clergé avaient toujours soutenu l'art musical et les écoles d'où sortaient nos grands artistes : les maîtrises. La Révolution de 1789, pour la première fois depuis une dizaine de siècles, allait arrêter ce bel essor et saper ces fondations. Ainsi, le réseau musical qui enveloppait toute notre patrie était rompu sans retour. Avec lui, devait disparaître l'enseignement vocal, lent, mais sûr, basé sur les traditions. Pour remplacer ces écoles, le nouveau Conservatoire ne suffit pas. Aussi, voyons-nous l'enseignement particulier prendre très rapidement une grande extension. Malheureusement, il ne peut donner un rendement aussi intéressant que celui des maîtrises, ce qui est facile à comprendre, car, avec l'enseignement particulier, nous ne trouvons plus cette instruction permanente, ces leçons quotidiennes données aux jeunes musiciens. Souvent — et cette terrible coutume va en s'accentuant de nos jours — les maîtres prennent les élèves *à forfait*, c'est-à-dire ne sont payés de leurs leçons qu'au moment des débuts et sur les engagements contractés par les jeunes artistes. Il s'ensuit une hâte dans la formation artistique, un travail absolument superficiel qui vise à l'effet, sans souci de la solidité des connaissances musicales et vocales. Déjà MANCINI, en Italie, déplore cette innovation. En France, FÉTIS, LABLACHE, STEPHEN DE LA MADELAINE, V. MAUREL, et combien d'autres, s'insurgent vainement contre ces bas trafics de professeurs qui prétendent « en six mois faire un artiste » d'un pauvre diable à qui on *serine* un bout de rôle afin de lui procurer un petit engagement de Casino en province, et... de toucher le *forfait*. Combien nous sommes loin de la page d'exercices de PORPORA travaillée sept ans! Ces charlatans, il faut le reconnaître, sont en petit nombre. L'étude des méthodes que nous avons faite nous est une preuve de l'existence de bons et loyaux professeurs. Mais, malgré la meilleure volonté des élèves et le plus grand dévouement des maîtres, l'éducation vocale devient une chose rare, rendue difficile par le peu de temps qu'on peut ou qu'on veut lui consacrer. FAURE signale très bien le défaut de cet enseignement tardif.

Dès la fin du XVIIIe siècle, le nombre des enfants de chœur élevés par le clergé est restreint; puis, lorsque, en 1832, le ministre des cultes supprime l'allocation du gouvernement aux maîtrises, celles-ci — à part de rares exceptions dues à des donations particulières — ne peuvent plus subsister. Les enfants nécessaires à la célébration du culte sont recrutés dans les écoles paroissiales obligées de remplir les programmes d'enseignement imposés par les examens. Si bien, qu'il est difficile de former sérieusement, au point de vue de la musique, des écoliers chargés de travail par ailleurs. Cependant, pour remédier à cette destruction, quelques essais furent tentés au cours du XIXe siècle. En 1819, CHORON[5] fut chargé par le ministre des cultes de faire un plan de réorganisation des maîtrises qui, d'ailleurs, et toujours à cause du manque de fonds, ne réussit pas.

Avec peu d'encouragements, mais en y consacrant sa fortune personnelle, il fonda le *Conservatoire de musique classique et religieuse*, allant lui-même à travers toute la France chercher des voix qu'il éduqua selon son système personnel, c'est-à-dire par le travail de la musique en commun, à plusieurs voix. Pour la première fois dans notre pays, il fit entendre des chœurs de BACH, HAENDEL, PALESTRINA, etc. Malheureusement, cette école ne survécut guère à son fondateur, qui, cependant, avait formé des quantités de bons choristes et même quelques artistes, parmi lesquels DUPREZ, BOULANGER, Mme STOLZ.

NIEDERMEYER, à son tour, reprit l'idée d'une école de musique religieuse, vers 1850. Mais il la destina surtout à la formation de maîtres de chapelle et d'organistes[6]. Le chant n'y fut pas spécialement cultivé. Les jeunes gens, seuls admis pensionnaires, étudiaient les vieux maîtres de la Renaissance, et toutes les écoles des XVIIe et XVIIIe siècles en les interprétant eux-mêmes. NIEDERMEYER donna même quelques auditions à la Sainte-Chapelle. Mais ces travaux n'entraînaient aucune pratique de la technique vocale, ce que nous pouvons d'ailleurs déplorer, étant donné le but que poursuivait NIEDERMEYER.

La *Schola cantorum*, fondée par le regretté Ch. BORDES, possède des classes de chant. Mais l'étude technique de la voix n'y est pas obligatoire. Aucune de ces écoles ne peut donc prétendre à remplir le rôle si actif et bienfaisant des nombreuses anciennes maîtrises. Aussi, le recrutement des chanteurs d'église devient-il de plus en plus difficile. Quant aux enfants de chœur, nombreuses sont les paroisses, même dans les grandes villes, où le maître de chapelle est obligé de se passer d'eux faute de pouvoir les éduquer, et de remplacer leurs voix par des voix de femmes dont le concours bénévole et dévoué ne

1. P. J. RUSCH, *The Philosophy... voice*, 1821.
2. Anna LANKOW, *L'Art vocal*, env. 1890.
3. ROOT, *L'Éducation de la voix en Europe*, 1895.
4. TAYLOR, *La Psychologie du chant*, New-York, 1908.

5. CHORON, *Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, de solfège et de chant*, 1819.
6. Beaucoup de nos plus célèbres musiciens ont été élèves de cette école. Citons GIGOUT, FAURÉ, H. EXPERT, H. BUSSER, LEFEBVRE, LEFOREY, BOELLMANN, MESSAGER, PERILHOU, FOUCHRAIN, BELLENOT, PLANCHET, JACOB.

suffit pas toujours à assurer des exécutions honorables. Cependant, quelques séminaires peuvent, grâce à de zélés maîtres de chapelle, former des chœurs dignes de leur mission. Là encore, c'est l'exception, car M. le chanoine Moissenet[1] dit lui-même qu'il y a quinze ans « le chant n'était point en honneur dans les séminaires ». Il réclame avec raison des professeurs de chant qui s'occupent de cultiver la voix, afin que celle-ci soit belle, ainsi que le souhaitait saint Thomas d'Aquin. Il voudrait que l'on obtînt la justesse de la voix, sans instrument, par la volonté, la patience. « En France, dit-il, où la culture des voix est presque nulle, cette force de volonté semble particulièrement nécessaire. Alors, les séminaristes ne tarderont pas à comprendre la leçon pittoresque des *Examens particuliers :* que c'est chose honteuse de voir des ecclésiastiques, dans un chœur et en surplis, ne savoir pas annoncer une antienne ou un psaume; qu'il est déplorable que des laïques ou des paysans revêtus d'une chape chantent les saints offices, parce que les ecclésiastiques ne savent pas chanter et qu'ils ne veulent pas s'en donner la peine. »

Nous osons espérer que le programme de l'école nouvelle, créée pour le rétablissement du chant grégorien[2], comprendra des études techniques vocales obligatoires, et aura des professeurs de chant ayant pratiqué leur voix avec succès.

Si nous examinons l'enseignement vocal profane officiel, nous avons : 1° les Conservatoires, parmi lesquels celui de Paris a très justement acquis une réputation mondiale; 2° les lycées, collèges, écoles communales même, où la musique a été rendue obligatoire.

Le Conservatoire. — Au point de vue des études vocales, si nous prenons pour type le Conservatoire de Paris, nous y trouvons, dès sa fondation, le souci de former des artistes lyriques propres à assurer les services de nos théâtres officiels, fort dépourvus à cause de la disette des maîtrises, puis des insuccès de l'*Ecole du Magasin*[3]. Primitivement organisé en 1789 en *Musique de la garde nationale,* transformé en *Ecole de musique municipale* en 1792, en *Institut national* en 1793, le *Conservatoire* recevait son titre en 1795, date à laquelle on réunissait avec lui l'*Ecole Royale de musique.* Florissant pendant le règne de Napoléon Ier, il reçut, en plus des chanteurs externes, quelques pensionnaires. Les pensions destinées aux élèves hommes, en moyenne au nombre de douze, subsistèrent jusqu'en 1871. Quant à la demi-douzaine d'élèves femmes qui bénéficiaient de ces avantages, nous les suivons encore en 1822. Mais on supprime leur pension en 1826, et on la remplace par des allocations à quelques externes. Le règlement pour les chanteurs est très sévère. Les élèves sont astreints à une véritable discipline, et l'on exige d'eux, jusque dans leurs vêtements, une décence qui rappelle celle des anciens hôpitaux-orphelinats italiens. Par contre, on leur donne une instruction très complète qui, en plus du solfège, — c'est-à-dire de la lecture rythmée sans chanter, — de la vocalisation, de la musique d'ensemble et du chant esthétique, comprend l'étude d'un instrument, les langues française et italienne, la géographie, l'histoire, la déclamation, le maintien et l'escrime. L'admission aux concours était alors fort difficile, et Ponchard[4] nous raconte qu'en 1810, deux hommes et deux femmes seulement y prenaient part. Et pourtant, le nombre des aspirants n'était pas moindre que de nos jours. La Restauration remplaça le titre de *Conservatoire National* par celui d'*École Royale de chant.* Celle-ci rentra dans le service des *Menus Plaisirs,* et son rôle fut de nouveau restreint. En 1851, l'école recouvrait le titre de Conservatoire, et les concerts d'élèves devenaient célèbres en Europe. Cependant, l'enseignement vocal était de plus en plus influencé par la musique italienne, et les professeurs français, Ponchard en tête, se plaignaient de voir l'étude de notre langue nationale très négligée. C'est vers 1840, avec les travaux des physiologistes de la période de Garcia, que nous commençons à nous ressaisir et que nous voyons le chant envisagé d'une manière scientifique, tout au moins par un groupe de chanteurs éminents.

Cependant, dès la suppression des pensionnaires et même avant, de nombreux rapports attaquent les études des chanteurs au Conservatoire. C'est qu'en effet, peu à peu, on a non seulement supprimé l'instruction générale, qui est si nécessaire aux artistes lyriques, mais on a laissé se relâcher leurs études musicales. Plus de classe d'instruments. Le solfège, n'est plus obligatoire : les professeurs de chant promettent seulement de faire commencer les classes par une leçon de solfège. Mais on a aussi rayé des programmes les classes de vocalisation, dans lesquelles les élèves apprenaient précisément la technique vocale[5]. Que reste-t-il aux malheureux aspirants chanteurs? Peut-on s'étonner après cela que nous trouvions justes ces lignes de G. Bertrand : « C'est une tâche ingrate que de plaider ainsi pour le solfège, quand les musiciens prennent occasion des travaux de la commission actuelle pour poser en principe que les chanteurs n'ont que faire d'être musiciens... Il leur suffira de se faire *seriner* leurs rôles. » Mais il faut être logique, continue Bertrand; donc, « on pourra se faire admettre à la déclamation sans savoir ni lire ni écrire. »

Et le même réformateur constate à l'occasion que les professeurs italiens modernes établis en France ne valent pas les nôtres, ce dont nous avons pu nous rendre compte en étudiant les méthodes.

En 1872, une innovation était faite au Conservatoire. Mandl, physiologiste laryngologiste, ouvrait un cours modestement intitulé : *Cours d'hygiène de la voix*[6]. Etait-il obligatoire? Nous n'avons pu fixer ce point, mais tout porte à croire que Mandl dut se heurter à la mauvaise volonté de certains professeurs du même établissement, qui affichaient le plus grand mépris pour les plus avérées des lois naturelles, ainsi que le confessent par trop ingénument les traités qu'ils ont laissés. Depuis, les docteurs Bonnier et Glover ont tenté d'intéresser les chanteurs au fonctionnement naturel et rationnel de la voix. La plus efficace tentative est celle du docteur Marage, qui fait régulièrement, depuis de nombreuses années, un cours de physiologie vocale à la Sorbonne. Sans empiéter sur le domaine du professeur de chant, il arrive à inculquer à ses nombreux

1. Chanoine Moissenet, *L'Enseignement du chant sacré dans les séminaires,* 1913.

2. *Institut de chant grégorien.* Directeur : M. J. Bonnet.

3. Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation,* 1900.

4. Ponchard, *Tablettes du chanteur : Ménestrel,* mai 1859.

5. G. Bertrand, *De la réforme des études de chant au Conservatoire,* 1871.

6. Mandl, *Cours d'hygiène de la voix,* 1873, Paris; *Hygiène de la voix parlée et chantée,* 1876. Ces deux ouvrages sont le résumé de ses cours au Conservatoire.

auditeurs toutes les notions scientifiques nécessaires à la base d'une bonne technique vocale. On ne sait pas chanter après ses cours, dit-il lui-même, mais on sait se choisir un maître pour cela, et l'on sait aussi ce qu'il peut en coûter de confier sa voix à des ignorants.

Le chant dans les écoles. — Au début du siècle, les instituteurs font travailler bénévolement la musique, ils jouent le rôle des anciens maîtres de musique, car la plupart enseignent le plain-chant, ainsi que le mentionne en 1801 l'arrêté du conseil municipal de Fleury-la-Rivière (Marne), qui enjoint à son professeur « d'instruire les élèves de la première classe au plain-chant pour les offices et cérémonies du culte catholique ». L'Alsace est au premier rang. On y trouve beaucoup d'instituteurs organistes. La plupart ont au moins un clavecin. Vers 1819, et jusque vers 1838, on impose aux écoles la méthode Wilhem basée sur le système de Choron. Comme dans les vieilles maîtrises, les élèves sont répartis par groupes. Les anciens font travailler les plus jeunes. En 1833, on n'exige de musique qu'au brevet supérieur, ce qui ne veut pas dire que l'on ait cultivé la voix. En 1836, on demande de la musique aux institutrices, mais non aux instituteurs. Les aspirantes sont interrogées sur quelques détails vocaux du domaine de l'esthétique; mais nous ne trouvons toujours pas trace de technique, quoiqu'il s'agisse toujours d'employer la voix humaine comme moyen pratique d'éducation.

En 1849, un projet de règlement du Conseil supérieur de l'Instruction publique mentionne le chant, qui doit figurer parmi les diverses branches obligatoires pour les élèves-maîtres.

En 1850, la musique est reléguée avec la gymnastique (!) dans les matières facultatives. Cependant, nous voyons, en 1867, un comité de patronage chargé de développer l'enseignement du chant dans les écoles. Il faut bien comprendre que *chant* est uniquement pris ici dans le sens de musique. On chante sans travailler la voix spécialement.

Enfin, en 1882, l'enseignement de la musique est rendu obligatoire dans toutes les écoles françaises de tous degrés. Mais, quoique cet enseignement soit obtenu par la voix, bien rares sont les professeurs qui travaillent eux-mêmes le chant. On s'occupe de la justesse, non du timbre ni du développement. La technique vocale n'existe dans aucun degré de l'enseignement. Peu de professeurs la pratiquent, car elle ne fait encore pas partie du programme des examens. Cependant, nous voyons quelques rapports parmi lesquels nous citerons ceux de A. Cornet[1], Bourgault-Ducoudray[2], M. Emmanuel[3], dans lesquels ce sujet est envisagé.

Un point reste malheureusement dans l'ombre, celui de l'époque de la mue. Très apparente chez les garçons, plus dissimulée chez beaucoup de jeunes filles, cette période n'en est pas moins tout à fait dangereuse pour l'avenir de la voix. Les programmes devraient donc prévoir cette crise et remplacer l'étude de la musique vocale par l'étude de la musique instrumentale, comme on la pratiquait dans les vieilles maîtrises ainsi que dans les conservatoires italiens, ou, tout simplement, par l'audition des œuvres des grands maîtres.

Au congrès de *l'Art à l'Ecole*[4], d'excellents principes ont été formulés en ce qui concerne l'enseignement vocal dans les écoles. Faisons des vœux pour qu'à l'avenir la connaissance pratique de l'appareil vocal soit exigée de tous les maîtres destinés à faire chanter les enfants. Déjà, une revue intéressante, *la Musique à l'Ecole*, sur l'initiative de M. Brochard, a ouvert une enquête[5] auprès des professeurs de chant. Il faut, puisque la musique doit être apprise à l'aide de la voix, que ceux qui se chargent de l'enseigner soient des chanteurs avertis. Bourgault-Ducoudray, qui, l'un des premiers, avait pris à cœur la rénovation de l'art choral français, a dit avec raison : « Formez de bons instituteurs, vous aurez de bons élèves. » Luther disait plus catégoriquement : « Je ne considère pas comme un instituteur l'homme qui ne sait pas chanter. » De son époque, date la supériorité numérique des chanteurs allemands.

Les physiologistes, notamment les docteurs Baratoux, Moure, Perretière protestent contre le chant en chœur : « 1° s'il ne se borne pas à une étendue très restreinte, seule accessible aux voix des enfants jusqu'après la mue; 2° parce qu'il ne permet au professeur aucun contrôle personnel sur l'instrument en pleine période de transformation. Souhaitons aux professeurs de musique des écoles et lycées qu'on leur accorde plus de temps pour le chant individuel, et qu'on leur demande moins de chœurs, car ceux-ci ne conduisent qu'à la ruine des voix et au dégoût de la musique pour les enfants. »

Écoles étrangères. — Cette partie de notre étude ne peut être qu'un aperçu très incomplet de l'enseignement actuel de la technique vocale à l'étranger. Nous avons adressé un questionnaire à beaucoup de musicologues dans les différentes nations d'Europe et d'Amérique. Malheureusement, tous n'ont pas répondu à notre appel[6]. Les travaux concernant l'histoire du chant au xixe siècle sont encore à réaliser. Nous sommes donc obligés de nous borner à quelques considérations générales, d'après les indications reçues ou les sources données ici.

En général, on peut dire que, dans toute l'Europe, les maîtrises sont plus ou moins remplacées par des écoles ou des Conservatoires, soutenus, soit par le gouvernement, soit par des dons particuliers, soit par les élèves.

Depuis la seconde moitié du xixe siècle, presque tous les Etats ont rendu l'étude de la musique obligatoire dans toutes leurs écoles. Cependant, quoique cette étude ait le plus souvent recours, comme moyen pratique, non à des instruments, mais à la voix humaine, la culture de celle-ci n'est envisagée sérieusement nulle part, sauf en Amérique. Aussi, nous trouverons plus loin les doléances des maîtres, soit chanteurs, soit musiciens. Ces derniers, en effet, eurent à se plaindre autant que nous de cette lacune, qui tient à la prédominance actuelle de la musique instrumentale.

Par contre, il ne faut pas non plus conclure, ainsi que l'ont fait trop souvent les chanteurs, que la mu-

1. A. Cornet, *L'Enseignement du chant*, 1889.

2. Bourgault-Ducoudray, *Rapport sur l'organisation de l'enseignement du chant dans les écoles*, Vannes, 1898.

3. Maurice Emmanuel, *Les Conservatoires de musique en Allemagne et en Autriche*, 1900.

4. *Courrier musical*, 1er juin 1923.

5. *La Musique à l'Ecole*, année 1924.

6. Nous tenons à remercier ici MM. Erik Abrahamsen, Boghen, J. Bonnet, le docteur Eaglefield, Mme Gonitsch, MM. Hull, Wallace Goodrich, Paul-Marie Masson, Morrison, Moulaert, Sonneck, W. Van Warmelo qui, avec beaucoup de bonne grâce, ont bien voulu nous envoyer des notes.

sique moderne est la cause principale de la décadence du chant. Lorsqu'on songe que Tosi lui-même incriminait déjà les compositeurs de son temps, cela prête à sourire. Encore de nos jours, cette prétendue décadence n'est qu'un mot. Il y a beaucoup de très bons chanteurs, et aussi, comme de tout temps, un plus grand nombre de mauvais. Les causes restent les mêmes. On a voulu rendre plus générale l'étude de la musique. Effort digne d'éloges. Mais partout, on s'y est plus ou moins mal pris, parce qu'on n'a pas su conserver les bases d'études vocales des anciennes maîtrises européennes et des vieux orphelinats italiens. Toutefois, si cela peut nous consoler, n'oublions pas que les masses chorales du temps des humanistes et de Luther ne devaient pas être meilleures que la plupart des chorales de notre époque. Il est même bon de remarquer combien les peuples du Nord et de l'Est ont fait de progrès sur ce point, et si le monde civilisé veut, dans l'avenir, prêter un peu plus d'attention à la culture rationnelle de la voix, nous ne tarderons pas à voir le goût du chant de plus en plus répandu chez tous les peuples.

Voici, par ordre alphabétique, les quelques notes que nous avons pu nous procurer sur l'état de l'enseignement vocal dans quelques pays.

Allemagne et Autriche. — Dans tous les États du Centre, persiste le double enseignement musical protestant et catholique. L'instituteur laïque, presque toujours bon musicien, se charge lui-même d'apprendre à ses écoliers le plain-chant ou les psaumes, maintenant ainsi les vieilles traditions, les développant au fur et à mesure que le gouvernement l'y encourage. Et celui-ci n'y manque pas. Cependant, tout en reconnaissant le goût inné des peuples du Nord et de l'Est pour la voix et la justesse, nous ne pouvons conclure à une plus grande perfection vocale. L'instituteur aime à chanter, mais, pas plus qu'en France, il n'est tenu de posséder une technique vocale et de s'occuper de chaque écolier individuellement. Les maîtres tels que nous les souhaiterions sont donc ici aussi l'exception.

D'ailleurs, en Allemagne et en Autriche, comme dans tous les pays, le goût musical pousse les amateurs vers les instruments. Wagner, en 1886, déplore cette tendance. Il vient à l'appui de nos précédentes réflexions lorsqu'il écrit : « Le point le plus important est l'éducation rationnelle et convenable de l'organe vocal de chanteurs doués de talent dramatique. Aucune branche de la culture musicale en Allemagne n'est plus négligée et plus mal soignée que le chant... La voix humaine est la base pratique de toute musique... l'enseignement élémentaire du chant doit être rendu obligatoire. L'Allemand, abandonnant la culture de la voix, s'est réfugié de préférence dans l'étude des instruments. »

Avant 1914, les Conservatoires de Vienne, Cologne et Leipzig n'étaient pas des écoles gouvernementales. Leur règlement variait d'une ville à l'autre, mais était toujours très sévère, de même que celui de l'*Ecole supérieure de musique de Berlin* et de l'*Académie royale de Munich*, toutes deux sous la dépendance de l'Etat. Le programme de travail imposé rappelle celui des vieux hôpitaux italiens. Au chanteur, l'étude du piano est imposée; il doit pouvoir accompagner ses collègues, avoir des notions d'harmonie, d'histoire de la musique, parler l'italien. Des professeurs spéciaux préparent les élèves à la déclamation lyrique. Les études sont beaucoup plus développées que celles des autres nations. Cependant, voici quelques lignes écrites par un impartial admirateur des chorales allemandes, M. Maurice Emmanuel, en 1900[1] :

« Si du chant choral et de l'enseignement collectif, on passe au *chant solo* et à l'instruction vocale individuelle, on doit s'attendre à des surprises et à des mécomptes. Parmi les professeurs de chant dans les écoles d'Allemagne et d'Autriche, il y a des hommes de valeur dont le goût est très délicat : à ceux-là, je rends toute justice. Mais j'ai le droit de m'étonner de la tendance générale que les chanteurs ont à *crier;* » plus loin : « Mais c'est un objet d'étonnement non petit de trouver en Allemagne des orchestres superbes, des chœurs impeccables et des chanteurs solistes d'une étrange médiocrité. Le public accepte, sans protester, un mauvais organe, une piètre méthode et même — et souvent — pas de méthode du tout. Les intonations fausses ne le font pas bondir; les chanteurs les plus usés trouvent grâce devant lui. »

Bien entendu, M. Emmanuel excepte quelques grands artistes, parmi lesquels il cite MM. Mottl et J. Stockausen, tous deux excellents professeurs.

Nous avons entendu dernièrement à Paris la troupe de l'Opéra de Vienne, et nous avons pu nous rendre compte qu'il faut aussi mettre à part ces artistes. Leur technique excellente permet à des voix qui n'ont en elles-mêmes rien d'exceptionnel, de servir l'art le plus difficile.

Néanmoins, H. Goldschmidt réclame aujourd'hui encore, comme nous, des cours de physiologie de la voix dans les Conservatoires, cours dont le but devrait être uniquement de présenter aux élèves des expériences longuement éprouvées, non des théories particulières plus ou moins fantaisistes, comme il nous est malheureusement arrivé de le constater.

Amérique. — En Amérique, l'étude de la musique n'est pas obligatoire. Et cependant, un important mouvement s'est créé, donnant naissance à des chorales qui réunissent, même dans des villes peu importantes, des centaines de chanteurs. Nous avons vu, par ailleurs, que les méthodes de chant y sont basées sur les principes scientifiques modernes, et parfois enseignées par des maîtres étrangers.

La culture de la voix est faite avec autant de soins que la culture musicale, on peut dire dans tous les Etats d'Amérique. Chacun de ceux-ci possède des écoles spéciales de musique entretenues soit par des dons, soit par les contributions des élèves, dont un certain nombre sont des *boursiers*. Le programme de ces écoles est très sérieusement conçu. C'est ainsi que le collège d'Oberlin[2] (Ohio) est une véritable Académie de musique dont nous n'avons aucune idée en Europe : trente orgues pour les études des élèves; des classes spéciales à chaque instrument; des cours généraux, obligatoires pour tous les élèves, font ressembler ces ruches de musiciens aux très perfectionnés orphelinats italiens des XVIIe et XVIIIe siècles. Voici le programme des aspirants-chanteurs à l'*Oberlin Conservatory* d'Ohio :

1re année : études imposées : chant, piano, théorie musicale, éducation physique, récitals.

2e année : voix, piano, théorie, histoire de la musique, récitals.

3e année : voix, piano, théorie, chœur et musique d'ensemble, récitals, étude d'un instrument choisi par l'élève.

4e année : voix, piano, théorie, récital dans les études spéciales, chœur et ensemble.

1. Maurice Emmanuel, *Les Conservatoires de musique en Allemagne et en Autriche.*

2. Fondé en 1833. Directeur M. C.-M. Morrisson.

Les écoles de musique étant indépendantes des Etats, il va de soi que leurs enseignements diffèrent. Mais on peut dire qu'il y a toujours, à la base, des études musicales sérieuses et qu'une partie de l'enseignement vocal est réservée au mécanisme de la voix, surtout dans les institutions de moyenne force. Les villes ont généralement leur école élémentaire de musique située dans les quartiers pauvres et populeux (Boston), où elles trouvent des enfants fort bien doués. Ainsi, la jeunesse aristocratique et la jeunesse populaire sont formées à la musique d'ensemble, et si, dans certaines universités, on ne travaille pas la voix, c'est qu'elle est censée avoir été préparée dans les classes secondaires.

Dans la musique religieuse, on distingue deux groupes :

1° Les catholiques. Ils ont des écoles paroissiales, notamment à New-York, dans lesquelles des milliers d'enfants reçoivent une instruction générale équivalente à celle des écoles publiques, et une éducation musicale spéciale où l'étude de la voix occupe une place importante.

Ce sont, en plus vaste, les anciennes *scholæ* européennes.

2° Des chœurs mixtes qui chantent indifféremment dans toutes les églises, et dont les membres ont fait leur éducation plus ou moins complète dans les écoles de musique précédemment décrites.

Angleterre. — Assez désorganisées dès le XVIIIe siècle, les écoles de musique d'Angleterre équivalent actuellement à nos Conservatoires. Mais les Universités offrent aussi des études musicales très complètes, surtout au point de vue historique.

De même qu'en France, l'enseignement de la musique est obligatoire dans toutes les écoles officielles. Le moyen pratique est la voix, dont on s'occupe spécialement en faisant vocaliser les élèves, en cherchant une belle qualité du son et une bonne respiration. Pour ce dernier point, on préconise les exercices physiques. Il y a donc amélioration de la méthode générale, encore critiquée en 1892 par SANDFOR, qui réclamait alors un cours de physiologie vocale pour les écoles supérieures et les collèges[1].

Belgique. — La Belgique, berceau de la musique polyphonique, n'a jamais cessé de chanter et d'aimer la musique. Cependant, GEVAERT constate qu' « il y a des voix en Belgique, mais point de chanteurs ». L'éducation primaire mal comprise, le solfège dont les exercices sont mal composés pour des voix d'enfants, provoquent la perte de la voix dès le moment de la mue. Le directeur du Conservatoire de Bruxelles[2], en 1885, réclame l'obligation de la musique dans les écoles primaires, mais avec toutes les précautions que comporte la période de croissance et de mue des enfants. « Dans les écoles, dit-il, on ne devrait absolument pas tolérer les chœurs à quatre parties, car les extrêmes sont forcément l'une trop haute, l'autre trop basse. » Les lycées ont des chorales, mais là aussi, les programmes sont défectueux, les voix des enfants compromises en général par un mauvais traitement. Aussi, GEVAERT demande-t-il une réforme et des études vocales plus sérieuses.

Le vœu de ce grand musicien est exaucé. La musique est, à présent, obligatoire jusque dans les écoles primaires où, en général, l'enseignement est fait par l'instituteur. De même qu'en France, dans certaines grandes villes et dans les lycées, des professeurs spéciaux sont chargés de ces cours.

Pour la formation des professeurs, il existe des cours modèles dans les écoles normales. D'ailleurs, ces futurs maîtres de musique se perfectionnent souvent aussi dans les nombreuses écoles spéciales de musique entretenues par l'Etat, les provinces, les villes ou même les communes. Dans ces maisons, la technique de la voix est, en général, l'objet de très bonnes études; à l'époque de la mue, le repos nécessaire est observé, — toutes choses auxquelles la Belgique doit son grand nombre de vrais chanteurs. Aussi, les chorales, quoique privées le plus souvent de professeur de chant, sont-elles en plus grand nombre et meilleures qu'en d'autres pays. Quant aux maîtrises, à part quelques rares exceptions, parmi lesquelles on peut citer : à Malines, le collège Saint-Rombaut et le Petit Séminaire, « c'est aussi la grande pitié des chapelles », nous a-t-on dit plusieurs fois.

Danemark. — Le Danemark possède une organisation vocale de beaucoup supérieure à celles d'autres nations.

La musique est travaillée dans toutes les écoles. Les instituteurs de village sont préparés soit à l'Ecole supérieure de Copenhague, soit dans les séminaires des provinces. Les professeurs des écoles secondaires font leur éducation à l'Université. Aussi bien dans les séminaires qu'à l'Université ou à l'Ecole Supérieure, ces futurs professeurs, de même qu'au Conservatoire de Copenhague, doivent travailler le mécanisme vocal.

Espagne. — L'Espagne n'a pas encore rendu l'étude de la musique obligatoire dans ses écoles. Mais des essais de réorganisation des études musicales basées sur la méthode intuitive sont faits dans ce but. Jusqu'à présent, chaque maison d'enseignement, chaque école de musique fait son plan d'études. Si, dans quelques écoles primaires ou quelques lycées, on fait un peu de musique, c'est pour apprendre par l'audition quelques chœurs scolaires. Il va sans dire que l'étude de la voix est complètement nulle. Comme en tout autre pays, des tentatives particulières, dans lesquelles la technique vocale forme la base des études, sont intéressantes. Nous pouvons citer par exemple celle de M. BORGUNO, directeur du Conservatoire d'Igualada, à Barcelone.

Hollande. — Malgré ses sociétés chorales réputées, la Hollande ne possède pas d'enseignement musical bien défini dans ses écoles gouvernementales. Précédemment, les instituteurs n'y étaient qu'insuffisamment préparés. Ce n'est que depuis la campagne faite par la *Maatschappij tot Bevorderung der Tonkunst* et par le *Nederlandsche Volkszangbond* que ces professeurs sont tenus de répondre à des examens beaucoup plus sévères et difficiles qu'auparavant. Mais l'enseignement porte plus sur la musique que sur l'étude proprement dite de la voix.

Au Conservatoire royal de la Haye, ainsi que dans quelques écoles de musique spéciales, la technique vocale est particulièrement bien enseignée; mais cette étude appartient surtout aux écoles privées. Il n'existe pas d'organisation d'écoles de musique religieuse répondant aux besoins du culte. On signale cependant quelques tentatives particulières intéressantes; malheureusement, d'une manière générale, la musique est plus travaillée que le chant.

1. SANDFOR, *Brit. Med. Ass. Sect. of laryng*, Nottingham, 1892.
2. *Annuaire du Conservatoire de Bruxelles.*

Italie. — La culture de la voix avait été si intense dans ce pays, qu'en dépit des nouveaux règlements, nous voyons l'Italie conserver son prestige et donner encore des maîtres de chapelle chanteurs à l'Europe dans le premier tiers du XIXe siècle. Mais bientôt, la chapelle pontificale elle-même se désagrège et finit, comme toutes les maîtrises, par faire appel à des chantres libres, groupés par un maître, de qui dépend le succès de ce chœur. Cette association a donné dernièrement quelques auditions dans plusieurs villes européennes.

Les bouleversements politiques des dernières années du XVIIIe siècle eurent le déplorable inconvénient de provoquer la fermeture des fameux hôpitaux-orphelinats. Ils furent remplacés par des écoles dites *Collèges royaux de musique*, parmi lesquels celui de Naples, devenu prépondérant sous la domination du prince Murat a gardé jusqu'à nos jours une réputation justement méritée.

L'étude de l'appareil vocal, de son fonctionnement, y est obligatoire; des exercices d'articulation sont imposés. Les chanteurs doivent travailler le piano, la déclamation, les lettres. Les licences : 1° *normale*, 2° *supérieure*, représentent un ensemble d'études musicales et littéraires très complet.

Cependant, aussi bien dans ces collèges royaux que dans les écoles françaises, on était obligé peu à peu de réduire le nombre des pensionnaires et d'accepter dans les classes de chant des élèves adultes, bien que leurs études musicales primaires fussent plus ou moins sommaires.

Les Conservatoires ont gardé de bonnes méthodes de travail, basées sur l'éducation mutuelle des anciens orphelinats. — Il reste bien entendu qu'ici nous traitons uniquement la question chant. —

Quant à l'enseignement officiel actuel : 1° dans les écoles primaires, le solfège même n'est pas enseigné régulièrement; les élèves sont souvent éduqués à chanter par l'oreille; 2° dans les écoles secondaires, on cherche à organiser les études musicales.

Quoique le chant choral soit en général très délaissé, on trouve cependant des écoles spéciales subventionnées par les villes (comme la *Thermignon* de Turin ou celle du *Castello Sforzesco* de Milan), qui délivrent des diplômes et préparent les futurs artistes et choristes des meilleurs théâtres.

Une des tentatives les plus intéressantes de l'Europe est celle de la société *Pro choris*, à Florence, dont le but est d'arriver à éliminer des écoles de chant tous les maîtres incapables, tous ces improvisateurs d'un art dont ils ignorent les principes.

Il faut, nous a-t-on dit, enseigner la technique vocale tout au moins dans ses grandes lignes principales : soigner l'émission, amener la voix à sa plus grande extension par un travail approprié; apprendre à respirer; connaître le mécanisme des registres, notamment du « fausset ». Voilà le programme modèle de l'avenir.

Pologne[1]. — Jusqu'à la période de la récente guerre, l'éducation musicale en Pologne était un composé des systèmes scolaires autrichiens, russes ou allemands.

A présent, ce pays tente une rénovation en se tournant vers les méthodes françaises et anglaises. De nombreuses écoles sont fondées. Malheureusement, les professeurs manquent encore pour mettre en pratique les nouveaux programmes. « Puis, dit Mme Baranowska-Borowy, il faut compter, comme partout en Europe, avec la vieille routine des parents qui croient aujourd'hui encore que *le chant* n'exige aucun travail, et que, par conséquent, il constitue plutôt un objet de distraction. Puis, vaincre cette idée, qui résulte d'ailleurs de la nécessité, que n'importe quel instituteur ayant un peu de voix et même n'en ayant guère, peut et doit, sans éducation spéciale préalable, enseigner le chant; et, enfin, développer la culture musicale encore trop petite pour notre nation. J'explique tout de suite : ce n'est pas la musicalité instructive qui nous fait défaut, mais la musicalité consciente et travaillée, laquelle peut être développée et affermie par l'école primaire et par l'école primaire supérieure. » Hélas! la Pologne n'est pas la seule nation dans laquelle la musique pâtit de ces errements.

Russie. — La Russie[2] n'a encore rendu l'enseignement de la musique obligatoire ni dans les lycées, ni dans les écoles supérieures ou les universités. Le chant ne figure pas dans les programmes d'examens.

Cependant, les enfants, dans les écoles communales, apprennent des chœurs, et certains d'entre eux sont éduqués pour prendre part aux offices religieux, car il n'existe pas d'écoles spéciales de musique sacrée.

L'organisation des conservatoires de musique est copiée sur les établissements similaires allemands, dont ils suivent les intéressants programmes des études spéciales aux chanteurs. Mais la pédagogie vocale est également influencée par l'école italienne : les principes d'Everardi sont très répandus. D'autre part, l'art français de Garcia est représenté par la célèbre méthode de Marchesi.

Les sociétés chorales, dont plusieurs sont justement appréciées, sont le résultat d'efforts particuliers faits par des maîtres dévoués à l'art. Ceux-ci ont un avantage que ne connaissent pas beaucoup de leurs collègues en Europe : ils trouvent des amateurs chanteurs qui se plient à un travail constant et à une sévère discipline, dont nous avons pu, encore récemment, admirer les effets.

De toutes les réformes que l'on cherche à faire d'une manière générale en Europe et en Amérique, nous sommes en droit d'espérer de grands progrès dans l'enseignement vocal.

Ces progrès sont d'ailleurs indispensables pour satisfaire à nos aspirations modernes, car nous assistons à une rénovation très belle de la musique vocale ancienne.

Sans une technique digne de nos grands maîtres de la Renaissance aussi bien que des XVIIe et XVIIIe siècles, comment nos jeunes artistes pourraient-ils réaliser l'interprétation de ces œuvres d'art, fruits savoureux, mais aussi épineux, que ne sauraient cueillir des ignorants sans se piquer cruellement?

Puissent les enseignements qui font le sujet de notre seconde partie, aider nos jeunes chanteurs à renouer les belles traditions du passé à la science du présent, pour la plus grande perfection de l'art vocal! Car, nous pouvons redire encore avec notre vieux Maître Bérard : « Ce n'est point les voix qui manquent à la musique, mais l'art qui manque aux voix. »

1. Mme J. Baranowska-Borowy, *La Pédagogie musicale en Pologne*, extrait de : *La Musique à l'école*, déc. 1923.

2. Nous parlons seulement ici de la période qui a précédé la guerre de 1914.

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE VOCALE[1]
CHOIX D'UN PROFESSEUR

La première partie de cette étude a dû suffisamment convaincre nos lecteurs de l'importance qu'on a toujours prêtée à l'éducation de la voix. Sur ce point, nous avons déjà prouvé que les Grecs et les Romains avaient porté l'éducation vocale à un perfectionnement qui ne semble pas avoir été dépassé depuis.

Dès le Moyen âge, encore sous l'influence des civilisations antérieures, tous les théoriciens s'accordent pour dire qu'il ne suffit pas d'avoir une jolie voix, mais qu'il faut la cultiver.

Timides d'abord dans les œuvres de la fin de la Renaissance, l'anatomie et la physiologie de la voix se trouvent uniquement dans les livres scientifiques. Mais, peu à peu, au XVIIe siècle, elles pénètrent dans des œuvres comme celles de ZACCONI, MERSENNE, et finissent par s'installer résolument dans les traités de chant français et allemands dès le milieu du XVIIIe siècle.

AGRICOLA, qui pourtant est peu averti, donne, dans sa traduction de TOSI, une description du larynx, et il a soin d'ajouter : « La connaissance des organes vocaux est toujours très utile au chanteur. » BÉRARD, avant lui, écrivait : « La connaissance de la mécanique de la voix est nécessaire à tout le monde; mais elle l'est surtout à un maître de chant. Il ne doit pas seulement étudier ses organes, mais encore ceux de ses écoliers; s'il vient à bout de les connaître, il ne mettra dans leur bouche que des sons analogues à leurs organes; il ne pliera point leur voix à la sienne, mais il pliera la sienne à la leur. »

Hélas! BÉRARD ne devait pas faire école. Nous avons vu précédemment comment l'empirisme triomphe de la logique par des moyens qui n'offrent aucune base rationnelle.

La réflexion suivante de F.-H. TRUHM est inspirée de cet esprit[2] : « MOZART ne savait rien des recherches de CHALDINI ou d'HELMHOLTZ; qui donc aura besoin d'étudier l'analyse physiologique des organes vocaux pour devenir chanteur ou professeur de chant? »

Et DUPREZ, qui devait payer de la perte de sa voix son téméraire jugement, nous dit aussi dans son ouvrage sur le chant : « Il serait déplacé et peut-être affligeant, dans un traité de cette nature, de donner une définition scientifique et physique du larynx, de la trachée, des poumons, etc., car, de même qu'un poète n'a pas besoin de connaître la physiologie de son cerveau pour faire des vers, de même il est inutile de savoir l'anatomie des organes pour chanter. »

Si FAURE estime qu'on peut se passer d'études scientifiques, il ne nous dit point qu'il n'y a pas eu recours pour lui-même, et se contente de nous citer DUPREZ et RUBINI, soit deux chanteurs qui gâtèrent fort vite des voix universellement admirées. Cependant, le célèbre baryton émaille son traité de maintes remarques qui nous laissent supposer, de sa part, quelque connaissance du fonctionnement physiologique de l'appareil vocal. Il est juste de remarquer qu'à son époque, il était bien difficile de mêler les sciences à l'art sans encourir en même temps le dédain des savants et le mépris des chanteurs réfugiés dans leur tour d'ivoire de l'ignorance, comme dans une romantique forteresse. Pourtant, nous devons constater que, au milieu de tous ces moyens empiriques, la science des BENNATI, GARCIA, BATTAILLE triomphe, et que les méthodes de ces maîtres rayonnent à présent encore, tant en Europe qu'en Amérique.

A priori, choisir un professeur semble donc une chose très simple. Malheureusement, les opinions des amateurs sur ce point délicat sont mal aiguillées. On s'engoue trop facilement pour la qualité, ou mieux la quantité de la voix d'un professeur, pour le tempérament ou l'intelligence émotive d'un artiste, sans réfléchir à ce que ces moyens ont de personnel et d'intransmissible, au lieu de l'interroger sur la connaissance qu'il a de la voix des autres, et non pas seulement de la sienne.

Que l'on relise les lignes écrites au XVe siècle par ARNULPHO DE SAINT-GILLENO : « Ceux qui chantent scientifiquement avec un mauvais organe sont de merveilleux maîtres. »

Les conseils de ZACCONI sont également excellents à méditer : « Tous les maîtres qui connaissent bien une doctrine ne savent pas toujours la faire comprendre. Ils ne doivent donc pas être orgueilleux de leur science. On peut appeler maître celui qui, non seulement sait lui-même, mais peut enseigner ce qu'il connaît. On connaît ses capacités à ce que de son école sortent des élèves qui, à leur tour, peuvent enseigner sa doctrine. »

TOSI, CERONE, MERSENNE, REMY CARRÉ, BÉRARD, REMACHA, J.-F. SCHUBERT reprendront le même thème, auquel J. FAURE ajoutera cette remarque : « Le maître doit chercher les qualités propres de son élève et renoncer à son système propre si cela est nécessaire. » Il joint à ces lignes une longue liste de professeurs-chanteurs distingués qui ont formé d'éminents artistes, bien qu'ils n'aient pas recherché pour eux-mêmes la gloire du théâtre lyrique : ROMAIN, CHORON, TREVAUX, LAMPERTI, TADOLINI, PANOFKA, etc.

Combien d'autres encore seraient à citer, parmi lesquels Manuel GARCIA! De tout cela, nous devons conclure à la supériorité du professeur-chanteur doublé d'un homme de science.

On a beaucoup écrit aussi sur l'intérêt qu'il y aurait à choisir pour professeur un chanteur doué d'une voix de qualité semblable à celle que l'on veut éduquer.

Selon STEPHEN DE LA MADELAINE[3], les professeurs ne devraient choisir que les voix ayant le caractère de la leur, afin de faire porter mieux les exemples. On devrait « catégoriser les classes de chant de tout établissement public, de manière à les mettre en rapport direct avec la nomenclature naturelle des organes, c'est-à-dire de créer autant de divisions distinctes qu'il en existe dans la voix humaine, et de confier chaque enseignement à un professeur que la nature de sa voix rendrait spécialement propre au genre de démonstration qu'il serait appelé à faire. De cette manière, un professeur soprano n'éprouverait plus

1. Les lecteurs désireux de connaître le résumé de nos théories personnelles le trouveront dans l'*Initiation à l'art du chant* (Jane ARGER. Collection Baudry de Saunier. Flammarion éditeur). Ici, fidèle à la méthode adoptée dans notre première partie, nous faisons l'histoire critique de la technique vocale.

2. Cité dans BROWNE et LENNOX.

3. STEPHEN DE LA MADELAINE, *Physiologie du chant*, 1840.

l'irrésistible démangeaison de tourner les études de ses élèves contraltos vers les notes supérieures, au détriment des notes graves. »

Mmes Seiler et Wieck ont préconisé l'éducation des voix de femme par des professeurs féminins et l'éducation des voix d'homme par des professeurs masculins.

Nous avons dit précédemment que l'histoire du chant donne un démenti formel à cette assertion.

Si l'on considère qu'aucune voix n'est vraiment semblable à une autre, ni dans ses timbres, ni dans son étendue, ni même dans son fonctionnement physiologique, variable sur beaucoup de points de détail, comment peut-on admettre que, par pure imitation du maître, un élève puisse développer ses propres qualités? Celles-ci sont d'ailleurs à l'état plus ou moins latent au commencement des études, et tel instrument, qui présente très jeune toutes les caractéristiques d'un ténor, se transforme avec l'entraînement et l'âge en baryton ou *vice versa*, tandis qu'un soprano se muera en contralto. Faudra-t-il changer de professeur au fur et à mesure de l'évolution de la voix? Les textes des maîtres cités plus haut à propos du choix du professeur nous enseignent assez que l'imitation est un des plus grands obstacles du développement de la voix et de sa personnalité. Aussi, sommes-nous obligés de mettre les aspirants chanteurs en garde contre le texte suivant du docteur Bonnier : « L'éducation est avant tout une imitation. Imitez de bons maîtres..., forgez-vous un idéal de voix conforme à votre tempérament vocal, écoutez beaucoup chanter... Qu'il s'agisse de caricature ou d'émulation, le procédé d'imitation est votre meilleur guide... »

Nous ne saurions trop répéter que *le chant, exercice salutaire par excellence si les études sont bonnes, devient une cause de troubles physiques si la méthode est mauvaise*. Aussi, concluons-nous par la proposition suivante des docteurs Moure et Bouyer : « Il est nécessaire que l'enseignement du chant institué officiellement par l'État... offre toute garantie et toute sécurité hygiénique : 1° par l'initiation des maîtres de chant et de leurs élèves à des notions scientifiques susceptibles de leur faire connaître la structure et le mécanisme du fonctionnement normal et régulier de l'instrument vocal; 2° par l'examen des élèves... pratiqué par un laryngologiste... » Et il conclut : « Nul ne devrait être admis à enseigner le chant et même la déclamation sans avoir passé un examen probatoire sur les connaissances reconnues indispensables à cette catégorie de maîtres. »

De plus, nous dirons avec Cérone (1613) : « Au bon maître il ne suffit pas d'avoir la science; il faut encore qu'il sache enseigner, qu'il ait de l'expérience et de la patience. On reconnaît un bon maître à ce qu'il forme de bons élèves qui pourront, à leur sortie de l'école, faire, sinon des maîtres achevés, du moins des maîtres moyens. »

La conclusion de tout cela nous est fournie par Tosi en quelques lignes qui ne vieilliront pas tant qu'il y aura des maîtres consciencieux : « Dès la première leçon jusqu'à la dernière, le maître doit se rappeler qu'il est responsable de tout ce qu'il aura négligé d'enseigner et de tous les défauts qu'il n'aura pas corrigés. Le maître mercenaire pense que le mois est bien long, regarde sa montre et s'en va. Si la rémunération est insuffisante, qu'il s'en aille, et bon voyage ! »

CHOIX DES MOYENS PROPRES A LA CONNAISSANCE DE LA VOIX

Mackenzie a défini fort justement quatre principaux moyens d'exploration employés pour acquérir la connaissance du fonctionnement de l'appareil vocal : 1° les sensations subjectives; 2° l'analogie; 3° l'expérimentation; 4° l'observation directe.

« *C'est en raisonnant d'après les sensations* qu'on a employé les termes : voix de tête et voix de fausset, et qu'on est arrivé à toutes sortes de notions absurdes sur le siège et le mode de production de la voix. Ainsi, un chanteur déclare sérieusement qu'il tire ses notes de fausset du fond de son nez; un autre qu'il va les chercher au sommet de la tête. Nos sensations, que nous interprétons toujours très mal lorsqu'il s'agit de phénomènes intraorganiques, sont des témoins traîtres et trompeurs lorsqu'il s'agit du larynx.

« *L'analogie est un instrument merveilleux pour l'explication; elle ne vaut rien pour servir de base à une théorie...* En étudiant la voix, le véritable commencement de la sagesse consiste à débarrasser l'esprit de toutes les idées préconçues tirées des similitudes avec tel ou tel instrument, et d'examiner le larynx lui-même à la lumière de l'anatomie et de la physique. »

« *L'expérimentation est si difficile que son utilité est nécessairement limitée.* Les résultats obtenus par Muller sont passibles de cette objection que les conditions de production du son diffèrent tout à fait lorsque le larynx est disséqué et enlevé, ou lorsqu'il est en place, pendant la vie. Ses observations ont été faites, pour ainsi dire, sur le squelette de la voix, mais, malgré tout, elles sont d'un secours très précieux pour l'analyse des éléments multiples qui la composent. »

« Inutile d'ajouter qu'il est impossible de tirer rien de sérieux à propos de la voix humaine des expériences faites sur les animaux. »

« *L'observation directe avec le laryngoscope est la meilleure méthode, mais les témoignages qu'elle donne sont loin d'être irrécusables.* Les différences d'interprétation, si nombreuses, suffisent à le prouver. Il n'y a peut-être pas deux chercheurs qui soient tout à fait d'accord sur ce qu'ils ont vu; les contestations sont aussi violentes que la fameuse querelle sur les deux côtés de l'écu. Les observations n'ont, du reste, porté que sur un petit nombre de larynx exercés, dans la plupart des cas, sur ceux des observateurs eux-mêmes. »

Les sensations subjectives rejetées par Mackenzie ont fait pendant des siècles la base de maints ouvrages sur l'art vocal. Mais nous avons déjà dénoncé bien des fois toutes les erreurs que nous devons à ce moyen. L'obscurantisme qui règne encore provient aussi de la mauvaise terminologie employée par les professeurs et les physiologistes; les prétendues découvertes nouvelles que nous présentent des théoriciens chanteurs, n'ont pas d'autre source que leurs propres sensations plus ou moins fondées d'ailleurs, et souvent inapplicables à des sujets différemment impressionnés.

Cependant, les sensations, contrôlées par différentes expérimentations scientifiques et se reproduisant chez la généralité des individus, sont de précieux auxiliaires pour l'éducation de l'appareil vocal, que nous ne pouvons suivre par le sens de la vue. C'est grâce à ces sensations, que les maîtres à chanter

purent transmettre, de génération en génération, d'excellents principes à leurs élèves.

Nous ne devons pas négliger nos sensations. Par elles, nous apprendrons à connaître notre instrument, à le sentir fonctionner, mais *à condition de savoir les définir exactement, grâce à des principes anatomiques et physiologiques.*

Quant aux analogies, combien fausses et dangereuses elles sont! Si nous jetons seulement un coup d'œil sur les observations faites par des savants, nous voyons que l'appareil vocal a été comparé à un instrument à anche[1] ou à un instrument à vent[2]. De plus fantaisistes auteurs le comparent même à un instrument à cordes. Remy Carré, en 1744, avance hardiment : « Le palais est voûté et fait dans la formation de la voix le même office que le corps du luth fait dans l'harmonie; la langue est comme les cordes, et les lèvres comme les doigts qui les touchent. » Dernièrement encore, cette comparaison fut sérieusement reprise par un professeur de chant, avec non moins de simplicité.

Les analogies embrouillent la question déjà si complexe de la génération de la voix humaine. Elles sont, d'ailleurs, parfaitement inutiles à l'éducation du chanteur, et la définition du docteur Marage, très claire et brève, peut nous fixer exactement et suffisamment sur ce sujet : « La voix est une vibration aéro-laryngienne. »

L'expérimentation sur les animaux morts ou vivants ne peut donner que des solutions approximatives, en raison des différences anatomiques et physiologiques qui existent entre leur larynx, leurs résonateurs et ceux de l'homme. L'anatomie comparée, si intéressante dans l'œuvre de Fabrice d'Aquapendente, nous dispense de nous étendre davantage sur ce point.

Quant aux expériences faites sur le cadavre humain, Ferrein, au xviiie siècle, critique avec de bonnes raisons Dodart. Savart, au xixe siècle, voit ses théories invalidées par de récentes expériences, d'où le docteur Bonnier a pu conclure que l'expérimentation sur le cadavre « ne met en œuvre qu'une physiologie de cadavre »... La vie a d'autres façons... Le contresens physiologique est énorme. « Le larynx est formé de parties mobiles les unes sur les autres et de plus mobiles par rapport à d'autres parties du squelette également mobiles. C'est cette notion de mobilité générale et combinée qui domine la physiologie de la phonation. Or, elle disparaît dans le dispositif expérimental des physiologistes qui fixent la trachée sur un porte-vent[3]... » C'est la ruine de ce procédé expérimental, d'ailleurs peu à la portée des chanteurs.

Le quatrième procédé, l'observation directe, pourrait seul donner de sérieux résultats. Malheureusement, nos moyens scientifiques sont encore très incomplets, malgré les curieuses recherches de nos célèbres phonéticiens; le docteur Castex le reconnaît lui-même : « Dans nos examens, ce n'est pas toujours le mécanisme réel que nous pouvons voir, mais seulement ses effets plus ou moins directs[4]. »

A. Goldschmidt[5] écrit fort justement : « Trautmann a établi un tableau concernant les différentes émissions des voyelles en anglais, français et italien; mais ce travail compliqué est sans résultat pratique. Car on ne pourra jamais déterminer par des lettres écrites le son des voyelles chantées par des voix différentes. Les accents des dialectes, les malformations ou les différences de formation physiques, les attitudes bonnes ou vicieuses de l'appareil vocal, etc., s'y opposent absolument. »

Pourtant, tout professeur de chant doit appliquer le procédé de l'observation directe sur chacun de ses élèves. Il n'est pas besoin pour cela de nombreux appareils enregistreurs, encore sujets à l'erreur, hélas! aussi bien que nos sens.

Il suffit d'entendre nos gramophones les plus perfectionnés pour se rendre compte de l'écart de timbre qui existe entre l'artiste ou l'orateur lui-même et l'appareil reproducteur. Si nous reconnaissons tant bien que mal la voix qui chante à travers le porte-voix, c'est plus à cause de son style, de ses habitudes rythmiques, de ses défectuosités de prononciation qu'en raison des qualités ou même des défauts de timbre ou d'émission de sa voix.

Le laryngoscope, lui-même, ne peut être utile qu'au docteur ou à l'observateur très averti du fonctionnement général des organes. S'il a permis aux Garcia et Battaille, à Mme Seiler, d'observer le fonctionnement du larynx dans ses différentes attitudes; s'il a pu aider les physiologistes à décrire les multiples mouvements de la glotte, mouvements variables avec les sujets, nous constatons, cependant, que, chez la grande majorité des chanteurs, il provoque une gêne légère de l'accommodation des cavités de résonance et, par suite, nécessairement, du fonctionnement laryngien. Aussi, voyons-nous les maîtres ès science vocale rejeter l'emploi de cet instrument comme moyen d'observation dans l'entraînement de la voix chez leurs élèves.

LES PROPRIÉTÉS DE LA VOIX HUMAINE

L'observation directe attentive, basée sur la physiologie des organes vocaux, l'étude même de la répercussion qu'ont les mouvements de la phonation sur le masque et tout le corps de l'élève peuvent nous guider dans nos études tout aussi sûrement que les meilleurs appareils enregistreurs. Les réflexes sont comme autant de laryngoscopes qui nous renvoient l'image de nos actes invisibles. C'est l'opinion de nombreux physiologistes, comme aussi de tous les vieux maîtres français et italiens qui attachaient tant d'importance, et avec juste raison, à l'attitude générale de leurs élèves.

Comme tous les instruments de musique, la voix humaine possède trois propriétés fondamentales : 1° l'intensité; 2° la hauteur; 3° le timbre. Garcia et, depuis, d'autres théoriciens en ajoutent une quatrième fort importante : la durée.

Chacune d'elles est le produit combiné de l'ensemble des attitudes vocales et respiratoires, mais dépend plus ou moins spécialement de l'un ou de l'autre de ces deux appareils. Ainsi la hauteur du son est le résultat des attitudes laryngiennes combinées avec le souffle. Le timbre est un produit des cavités de résonance dans lesquelles le son laryngien se modifie. L'intensité provient directement de la pression respiratoire, mais est cependant tributaire de la puissance des cordes vocales ainsi que de l'am-

1. Muller, Mandl, Koch, Battaille, Helmholtz, Fournié, Mackenzie, etc.

2. Boèce, Galien, Dodart, Savart, Biot, Garcia, Bonnier, Guillemin, Glover, Marage.

3. Bonnier. *Contresens physiologiques*, 1904. Revue des idées.

4. Docteur Castex, *Etude physiologique de divers mécanismes de la voix humaine.*

5. H. Goldschmidt, *Der Vokalismus des Neuhochdeutschen...*

pleur des cavités de résonance. La durée est uniquement tributaire de la capacité vitale.

Aux timbres que peut revêtir une voix, il convient d'ajouter l'étude des registres. Ces deux questions d'ailleurs furent confondues jusqu'au XIXe siècle. Du timbre, plus que de l'étendue du clavier vocal, dépend aussi le classement des voix.

L'INTENSITÉ. — LA RESPIRATION

Ainsi que l'ont fait très bien remarquer GARCIA, BATTAILLE, FAURE, BONNIER, il ne faut pas confondre le volume de la voix avec son intensité.

L'intensité, ou puissance, ou force d'une voix, dépend de l'ampleur, de la souplesse des cavités de résonance et surtout de la puissance de l'expiration servie par une bonne capacité vitale.

Le volume, ou ampleur de la voix, dépend principalement des proportions laryngiennes, notamment du développement des cordes vocales servies par une pression de souffle en équilibre avec la résistance de l'appareil phonétique dont dépendent les cavités de résonance.

Les Grecs avaient parfaitement compris le rôle de premier ordre que remplit le souffle dans la phonation, et leurs orateurs, leurs chanteurs employaient déjà les exercices physiques appropriés au développement et à l'assouplissement de la respiration. Suétone nous apprend que Néron se faisait mettre des plaques de plomb sur l'abdomen afin de développer la résistance musculaire de son appareil respiratoire.

Si les auteurs du Moyen âge se contentent de constater l'importance d'une bonne respiration, sans nous indiquer les moyens de l'acquérir, tout au moins pouvons-nous présumer que les théories des anciens survivaient. BOËCE ne nous dit-il pas : « La respiration a créé les limites de la durée du son dans la voix humaine? » N'est-ce pas tout un programme?

Les œuvres vocales de la Renaissance, avec leurs longues tenues, sont une preuve de la culture du souffle, en dépit du mutisme des traités de musique de cette époque sur cette question. Les grands physiologistes, FABRICE, CASSÉRIUS, ont démontré le rôle de cet acte fondamental. Ils ont signalé la supériorité du développement costal dans tous les diamètres, accompagné de l'action diaphragmatique modérée.

CACCINI considère la respiration comme plus importante que le timbre. Selon lui, « la beauté de l'organe est une qualité moins indispensable à l'art du chant que la respiration libre, aisée, toujours prête à servir l'interprète ».

PRAETORIUS, en 1615, considère comme un vice de la voix d'être obligé de renouveler trop souvent la respiration. MERSENNE, HERBST répéteront la même chose.

PARRAN (1639), dans son traité de musique, reprend la thèse de BOËCE : « La *pause* est une omission ou cessation de voix artificielle inventée pour la respiration et le repos des chantres, et pour donner grâce au chant. »

Mais tout cela ne nous dit rien sur les modes respiratoires employés. Nous avons vu que la respiration est un des principes essentiels de l'école allemande.

En France, de même, c'est une cause de succès que de savoir respirer longuement. L'abbé RAGUENET[1], parlant des castrats, ne tarit pas d'éloges sur ce point : « Ce sont des haleines à faire perdre terre et à vous ôter presque la respiration, des haleines infinies par les moyens desquelles ils exécutent des passages de je ne sais combien de mesures, ils font des « échos » de ces mêmes passages, ils soutiennent des tenues d'une longueur prodigieuse au bout desquelles, par un coup de gorge semblable à ceux des rossignols, ils font encore des cadences de la même durée. »

C'est le Français BÉRARD qui, le premier, après une courte mais claire exposition anatomique, définira les manières françaises et italiennes et en tirera une intelligente conclusion : « Elever et élargir la poitrine de telle sorte que le ventre se gonfle : par cet artifice, on remplira d'air toute la cavité du poumon; pour bien expirer, il faut faire sortir l'air extérieur avec plus ou moins de force, avec plus ou moins de volume, selon le caractère du chant. Quoique les Italiens soient plus accoutumés à chanter avec un petit volume de voix et à sons aigus que les Français, ceux-ci, à l'aide de mes observations, réussiront à former le point d'orgue avec autant de grâce et de perfection que ceux-là. »

RAMEAU est plus concis. Mais n'oublions pas que BÉRARD est un de ses interprètes, et que, sans doute, ces questions ont dû être l'objet de leurs conversations : « Oui, toutes les perfections du chant, toutes les difficultés ne dépendent que du vent, » dit l'auteur du *Code de musique pratique*.

Trente ans plus tard (1799), l'Espagnol REMACHA semble donner une conclusion aux théories de RAMEAU : « Il n'y a pas d'autre moyen d'obtenir des progrès dans la voix que de bien conduire et de gouverner sa respiration. C'est elle qui lui donne de l'énergie, du corps, de la sonorité, de la clarté, de la grâce; l'air bien dirigé la soutient, l'augmente, lui donne de l'égalité, la pose en un mot selon la volonté du chanteur, telle une pâte molle entre les doigts du farinier. »

Que dirions-nous de plus et de mieux? N'est-il pas amusant pour notre lecteur de retrouver ces vieux textes toujours jeunes?

Malgré l'importance donnée à la respiration par les Italiens, dans aucun de leurs traités nous ne trouvons trace de technique concernant ce sujet, avant le XIXe siècle. Nous ne possédons sur cette question que le texte de BÉRARD cité plus haut; nous donnerons plus loin les théories que, par tradition orale plus ou moins bien comprise, leurs grands virtuoses de la fin du XVIIIe siècle avaient léguées à leurs successeurs.

De toutes les citations données, on ne saurait, évidemment, tirer un corps de doctrine complet. Ainsi, nul théoricien ne s'est soucié de nous indiquer une gymnastique respiratoire. SEGOND, pour la première fois, préconise des exercices indépendants de l'entraînement vocal proprement dit. LAMPERTI, MANDL, BROWNE et BEHNKE indiqueront l'inspiration nasale que nous recommanderont plus tard quelques physiologistes, parmi lesquels BONNIER et PERRETIÈRE, ces derniers avec une insistance toute particulière. C'est, en effet, un point très important de l'entraînement vocal.

Non seulement, *l'inspiration buccale produit le desséchement des muqueuses si pernicieux au fonctionnement des résonateurs et du larynx, mais encore, il provoque très facilement la respiration dite « claviculaire »* qui entraîne une crispation et un amoindrissement des ouvertures glottique et pharyngienne. D'où, émis-

1. ABBÉ RAGUENET, *Parallèle* (sic) *des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique...* 1702.

sion du son moins facile et résonance de la voix moins complète.

Battaille a fort bien remarqué ces derniers phénomènes dans ses descriptions des divers types respiratoires. Quant à Bonnier, il signale le développement des végétations adénoïdes résultant de la respiration buccale, et il ajoute : « Tout obstacle à la prise d'air nasale, ralentissant la pénétration de l'air et retardant l'équilibre de pression, est une cause directe d'épaississement, de gonflement, de congestion de la muqueuse respiratoire, d'affaiblissement de son élasticité, c'est-à-dire d'emphysème, de diminution de la surface respiratoire... » par conséquent, une cause aussi de déchéance vocale.

L'inspiration nasale présente encore deux qualités : 1° Bonnier considère la muqueuse nasale comme bactéricide; 2° grâce à la multitude de petits vaisseaux sanguins qui tapissent cette muqueuse, l'air est échauffé normalement avant qu'il parvienne aux bronches. Nous évitons ainsi l'aspiration bruyante connue et décrite déjà par Tomeoni, ensuite par Gouguenheim, puis par Glover, sous la dénomination de *hoquet dramatique,* procédé très fatigant pour le larynx, qui, dans ce cas, présente un rétrécissement glottique.

Nous n'insisterons pas sur la physiologie de l'appareil respiratoire, ce sujet ayant été traité précédemment dans l'*Encyclopédie* par MM. Glover. Nous diviserons notre étude selon les différents types respiratoires reconnus par les physiologistes, de façon à créer un certain ordre dans l'histoire de cette question, qui n'est pas sans présenter des controverses.

Comme dans l'*Initiation à l'art du chant,* nous adopterons ici l'usage courant de classer en trois types principaux les différentes manières d'emmagasiner l'air dans nos poumons[1] : 1° *le type costo-supérieur* ou *claviculaire;* 2° *le type costo-inférieur;* 3° *le type diaphragmatique* appelé aussi *abdominal,* à tort, selon nous, puisque ce qualificatif peut donner une idée fausse du fonctionnement des organes. En réalité, les mouvements abdominaux, minimes dans une inspiration normale, ne sont que la conséquence du déplacement des viscères refoulés par la descente du diaphragme, cause essentielle. Le rôle de la paroi abdominale dans les grandes expirations peut seul justifier le qualificatif « abdominal ». C'est pourquoi, nous préférons dire : type diaphragmatique. Ainsi, les dénominations très nettes de ces différents types respiratoires nous dispensent de les décrire plus longuement dans ces pages, bien qu'il y eût intérêt à voir les légères variantes qu'ils subissent, selon les observations des physiologistes. Mais la physiologie ne doit être ici qu'un moyen pour nous et non un but.

Dans cette étude de la respiration, nous nous trouverons en face de divergences très nettes; heureusement, la question peut être simplifiée grâce aux nombreuses observations faites depuis un demi-siècle. Il n'en reste pas moins que, sur un sujet aussi précis que l'acte de la respiration, la chose est assez surprenante.

Le type costo-supérieur ou claviculaire semble ne jamais avoir été adopté dans aucune bonne école. Depuis le Moyen âge, tous les théoriciens s'accordent pour lutter contre le soulèvement des clavicules dans l'inspiration. Mais, pendant un temps dont nous ne pouvons fixer le début, les maîtres italiens préconisèrent un type respiratoire spécial dont nous donnons plus loin le mécanisme. Ils l'imposèrent jusqu'en France, et bien des chanteurs l'employèrent ou, du moins, crurent l'employer, quoique, physiologiquement, il soit inadmissible.

C'est surtout vers la fin du XVIIIe siècle et pendant le XIXe que nous le voyons adopter : les méthodes italiennes le décrivent, en général, d'une manière sommaire, mais la méthode du Conservatoire est plus précise sur ce point. Celle-ci, établie sous la direction de Garat, Richer, Mengozzi, dit textuellement : « Dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons; on ne doit le laisser échapper qu'avec lenteur et sans donner de secousses à la poitrine. » Delle Sedie répète presque textuellement la même erreur, et maints professeurs, parmi lesquels A. Lankow, préconisent encore de nos jours ce procédé, qui, appliqué strictement, ne tarde pas à désorganiser complètement le fonctionnement normal respiratoire et celui des organes de la digestion.

Mais quelle ne sera pas la stupeur du lecteur, s'il veut jeter un regard sur la dernière édition de la *Méthode du Conservatoire.* Il y trouvera, sous les lignes citées plus haut, un texte de Mandl, absolument contradictoire, recommandant la respiration abdominale, autrement dit : développement de la paroi abdominale dans l'acte de l'inspiration, contraction pendant l'expiration.

De même, Delle Sedie ne manque pas de placer sa singulière physiologie sous les auspices du célèbre Mandl, si mal compris, mais fort à la mode de ce temps.

Le type diaphragmatique ou abdominal trouva aussi des adeptes fervents, parmi lesquels J. Faure. Mais, nous remarquerons, avec le docteur Castex[2], que ce type n'est jamais pur et que l'action des côtes inférieures en particulier y est heureusement mêlée. Ainsi, nous arrivons au type costo-diaphragmatique préconisé par Mandl, Browne et Behnke, Lamperti, Segond, Garcia[3], qui ont une tendance à faire dominer l'action diaphragmatique, tandis que Battaille résumera formellement, dans les lignes suivantes, nos théories modernes les meilleures : « Il est difficile de mouvoir le diaphragme seul... il serait illogique de limiter les mouvements à une seule portion du thorax; il faut faire participer la poitrine entière. Aussi, n'ai-je appelé diaphragmatique le type respiratoire nécessaire aux chanteurs que pour être tout d'abord mieux compris. Ce type doit être nommé costo-diaphragmatique. »

Sur le type costo-diaphragmatique, Masset, professeur au Conservatoire, mais en désaccord avec la méthode de cette école, avait fixé l'attention de Mandl, avant que ce mode respiratoire ne fût définitivement conseillé par tous les physiologistes modernes.

Aucune méthode, à notre connaissance, n'a signalé très nettement l'importance de l'action diaphragmatique dans les longues tenues et la demi-teinte.

L'homme n'étant pas un objet fabriqué en série,

1. Voir Beau et Maissiat, Battaille, Mandl, Gouguenheim, Browne et Behnke, Bonnier, Marage, Duval et Gley, etc.

2. Docteur Castex, *Etudes physiologiques de divers mécanismes.*

3. C'est à tort que Lemaire accuse Garcia de suivre la méthode du Conservatoire. Nous ne devons pas laisser subsister cette erreur.

les docteurs Moure et Bouyer ont soin de nous avertir que chaque chanteur fera bien de se conformer au mode de respiration qui convient le mieux à ses organes et, dans ce but, de laisser une grande part à l'instinct. Tout en nous rangeant à l'avis de ces éminents docteurs, nous ajouterons que l'examen de l'aspirant chanteur, fait par un docteur qui signalera au professeur les particularités à prendre en considération, ne saurait constituer une base suffisante à l'entraînement respiratoire. L'instinct est quelque chose, certes, mais nous constatons journellement qu'il est cause de maints défauts nuisibles même à l'économie générale, et susceptibles d'être parfaitement réformés à l'aide d'exercices de gymnastique spéciaux. Bien des professeurs le comprennent à présent, et imposent à leurs élèves cet entraînement obligatoire[1].

De même, nous ne pouvons admettre l'utilité du corset chez l'être normalement constitué. Il est, à notre avis, dangereux d'écrire que, chez quelques chanteuses, le port du corset diminue le réservoir d'air trop volumineux pour une anche de trop faible résistance, car nous ne devons pas oublier que toute compression des organes amène des perturbations de circulation dans l'organisme, et que ces perturbations ont une influence néfaste sur la voix. L'enrouement, qui résulte du travail, vocal suffit, dans ces cas, à prouver aux chanteurs que leur capacité vitale et la pression du souffle qui en découle sont trop puissantes pour la résistance musculaire de leur larynx. Ils devront alors chercher l'équilibre entre ces deux forces disproportionnées. La ceinture abdominale dans un tissu souple peut être utile à certains sujets, mais nous lui préférons l'éducation musculaire.

Ce point nous conduit à signaler l'erreur contraire : la parcimonie respiratoire engendrée par la lutte vocale décrite et réprouvée par Mandl. « La lutte vocale, c'est-à-dire la lutte entre les agents inspirateurs et les agents expirateurs, doit être nulle ou presque nulle. »

D'ailleurs, le docteur Marage a résumé excellemment ce principe de l'équilibre respiratoire : « Tout chanteur qui se fatigue est un chanteur qui respire mal. »

Le point de repos. — Après l'inspiration, avant l'émission du son, il y a un court instant de suspension de l'acte respiratoire qui facilite l'attaque sonore et la pose du son. Nous l'appellerons point de repos. Sa durée devra être extrêmement limitée : une fraction de seconde qui varie avec chaque individu. On évite ainsi l'essoufflement. Mais, bien entendu, dans un débit très rapide, avec des silences très courts, il ne sera pas toujours possible de mettre en pratique cette théorie. Nous suivrons alors les indications de Talma qui dit, en parlant de l'interprète : « Il doit dérober au public jusqu'aux efforts d'une respiration trop forte et trop prolongée; car, reprendre haleine est une sorte de repos, de suspension, qui, toute légère qu'elle soit, ralentit la chaleur du mouvement et en détruit nécessairement l'effet... Pour éviter ce sifflement de la poitrine, ces râlements insoutenables que quelques personnes font entendre au théâtre, il est un moyen sûr que l'expérience m'a fourni, et le voici : l'acteur doit reprendre sa respiration avant que l'air soit entièrement expiré de sa poitrine, et que le besoin et la fatigue le forcent d'en aspirer un trop grand volume à la fois. Il faut donc qu'il aspire de l'air peu et souvent, et surtout, avant que la nécessité l'y contraigne. Les plus légères aspirations suffisent si elles sont fréquentes, mais... il doit mettre une grande adresse à ce qu'elles soient inaperçues. »

Le point mort. — Avec Garaudé (1840), nous recommandons aussi de ne pas laisser échapper l'air qui reste après l'interprétation d'une phrase musicale. Si, au lieu d'expirer le reste de souffle, on récupère, au contraire, la seule quantité d'air dépensée précédemment, on réalise une économie de mouvements et par conséquent de force. De plus, le chanteur épargne un temps qui, sur de courts silences, peut être précieux au point de vue de l'esthétique musicale. Ce procédé a aussi une excellente influence sur l'égalité de la pression du souffle. Il évite l'épuisement qui crée un « point mort », c'est-à-dire un moment où on ne peut plus expirer et où on n'aspire pas encore. Lablache, formé à l'école italienne, préconise des exercices de gymnastique respiratoire dans lesquels il demande ce point mort après l'expiration. Nous ne voyons pas ce qu'y peut gagner le chant.

La pression du souffle dans l'acte de la phonation a fait l'objet d'études très intéressantes depuis l'Antiquité. Son rôle est fondamental, puisqu'elle a une influence sur la hauteur, l'intensité et la qualité de la voix.

Influence sur la hauteur du son. — Garcia[2] a remarqué que la pression du souffle est plus forte dans les notes élevées. Battaille formule : « L'accroissement d'intensité du courant d'air peut concourir à l'élévation du son en augmentant la tension des ligaments. »

Influence sur l'intensité. — Tous les physiologistes modernes reconnaissent que l'intensité ou puissance de portée de la voix est en raison directe de la force de pression du souffle, laquelle dépend de la capacité vitale (c'est-à-dire du volume d'air expirable dans l'acte respiratoire). A ce propos, Battaille constate que « pour un même son l'accroissement d'intensité du courant d'air détermine une tension moins forte des ligaments et une plus grande ouverture de la glotte en arrière », — ce qui équivaut à un effort moindre pour les cordes vocales. C'est ce qu'il nomme sa « théorie de la compensation ».

Influence sur la qualité du son. — Pour un même son, selon que la pression du souffle est plus forte et l'ouverture des cavités de résonance plus large, la voix semble plus ample, plus veloutée et prend le caractère que l'on a la mauvaise habitude de désigner sous le nom de « voix de poitrine ». Le procédé contraire, qui n'a aucun rapport avec le mécanisme physiologique spécial aux notes élevées de toutes les voix, produit l'effet dit à tort « voix de tête ».

Rythme respiratoire. — Cette question n'a jamais été traitée dans aucune méthode de chant. Pourtant, elle est cause de bien des ennuis pour les débutants, que nous tenons à mettre en garde. Nous savons que l'acte de la respiration possède un rythme qui, à l'état normal, est régulier. Chaque phase — inspiration

1. Voir Jane Arger, *Initiation à l'art du chant.*

2. Garcia, *Mémoire présenté à l'Académie des Sciences*, 1846.

et expiration — se reproduit dans un mouvement égal, à peu près le même nombre de fois par minute, soit, chez les adultes hommes, 16 fois en moyenne, chez les femmes 18 fois[1]. Lorsque l'on parle et surtout lorsque l'on chante, il ne peut plus en être de même. Le chanteur, surtout, est à la merci de la phrase musicale avec laquelle il doit faire coïncider l'expiration, tandis que l'inspiration correspondra aux « silences ». *Le rythme respiratoire ne peut plus être égal; il ne peut plus être purement instinctif.* Le chanteur devra en être conscient, et se rendre maître des mouvements inspiratoires et expiratoires dès les premiers exercices de chant. Les bonnes méthodes prévoient cette formation, et font faire aux jeunes élèves des études progressives. Nous avons vu, dans l'histoire des traités, les anciens ménager les poumons des enfants. Que ne pouvons-nous en dire autant aujourd'hui! Ce n'est pas sans raison que le docteur Perretière écrit : « Tout trouble produit par l'appareil respiratoire entraîne des troubles vocaux et une fatigue vocale. »

Plusieurs physiologistes modernes, à commencer par Segond, préconisent une gymnastique spéciale. Mais nos programmes officiels ne veillent pas assez sur la manière dont la gymnastique générale est appliquée dans nos écoles. Les intentions sont bonnes, les effets trop souvent nuls parce que, dans les mouvement adoptés, les principes physiologiques ne sont pas respectés. Les élèves expirent au plus fort du développement thoracique, et *vice versa*, sans aucune observation du maître. Il n'est pas rare non plus de faire compter à haute voix les enfants ou adultes pendant qu'ils accomplissent leurs exercices. Rien n'est plus néfaste, car il y a toujours *un temps* sur lequel *le gymnaste devrait pouvoir aspirer librement par le nez*, seul moyen normal duquel, nous l'avons vu plus haut, dépend le développement respiratoire complet. L'avenir de nos enfants réclame ces faciles modifications à nos programmes. Déjà, des inspecteurs avertis travaillent à les faire adopter. Il faut persuader à tous que *l'on apprend à bien respirer* comme *l'on apprend à bien marcher.*

Surtout, nous ne devons jamais oublier que la recherche de l'intensité, de la puissance est pleine d'écueils pour la voix, dont elle ruine trop souvent les plus belles qualités. *On ne doit jamais « forcer la voix » par la pression du souffle.*

HAUTEUR DU SON. — JUSTESSE

Quoique nous posions en principe que la respiration est la base de l'édifice sonore en ce qui concerne la voix humaine, nous devons reconnaître que, dans l'intérêt du développement général des qualités du chanteur, la première recherche à faire dans les études vocales n'est pas l'intensité, mais la *justesse*, c'est-à-dire la *hauteur du son*. C'est la qualité la plus élémentaire qu'on puisse exiger d'une voix, la base nécessaire non seulement à la musique en elle-même, mais aussi à toutes les couleurs, à tous les timbres que peut revêtir le son humain.

Bien entendu, la justesse est relative au système musical. C'est pourquoi, nous trouvons des emplois de quarts de ton prônés par les Grecs, déjà critiqués par Platon[2]. De même, pendant les premiers siècles chrétiens, ces sons, qui paraîtraient faux à nos oreilles éduquées par les écoles des XVIIIe et XIXe siècles, restent en usage dans les modes médiévaux. On trouve fréquemment ces *notes instables* dans les manuscrits de Saint-Gall, qui ont des signes spéciaux pour les noter, mais non dans ceux de l'école romaine, d'où nous pourrions conclure que la méthode vocale des chantres Saint-Galliens était plus subtile que celle des Romains.

Quoi qu'il en soit, les écrivains ecclésiastiques, de même que Platon, blâment souvent ce procédé, et Guy d'Arezzo déclare plus énergiquement encore que ces effets vocaux « sont le fruit d'une corruption; ce sont des mollesses amenées par manque de raisonnement; c'est une *disgregatio* du *vrai et droit* genre; il faut supprimer ces façons et rétablir dans l'état primitif ce chant tel qu'il a été composé par les anciens[3] ». A partir du XIe siècle, les notes instables disparaissent des textes. Le XIIe siècle et la Renaissance semblent n'en avoir plus connaissance. Mais, en dépit du diatonisme presque absolu du nouveau système à basse obligée imposé dès le commencement du XVIIe siècle, nous savons, par des textes de musiciens célèbres, que ces dissonances chromatiques subsistent, et que Jean de Meurs, vers 1600, critique le genre enharmonique dans lequel les chanteurs procèdent par quart de ton.

Plus tard encore, Maugars[4] dit en parlant de la célèbre cantatrice Leonora Baroni : « En passant d'un ton à l'autre, elle fait quelquefois sentir les divisions des genres enharmoniques et chromatiques avec tant d'adresse et d'agrément qu'il n'y a personne qui ne soit ravi à cette belle et difficile méthode de chanter. »

Durante (1608) signale l'attaque du son pris en dessous déjà mentionnée par Caccini : « On attaque à peu près quatre commas plus bas et on se laisse glisser jusqu'au demi-ton », procédé qu'aujourd'hui nous estimerions désagréable s'il se répétait fréquemment. Cependant, les mélodies populaires espagnoles ont conservé les intervalles de quart de ton.

Avec notre toute jeune école de musique, renaît l'emploi de ces sons dont la justesse approximative donne — mais seulement s'ils sont interprétés par de vrais musiciens — une certaine souplesse à la déclamation lyrique. En art, tous les procédés sont bons s'ils sont à leur place. Cependant, les jeunes chanteurs feront bien de s'en tenir longtemps à la justesse telle que la conçurent les musiciens pendant de nombreux siècles, justesse rigoureusement musicale, base nécessaire d'une forte éducation vocale, car « de tous les défauts possibles de la voix, le plus grand est celui de la mauvaise intonation », a dit Mancini[5].

Scientifiquement, il n'existe pas de voix justes. La justesse relative se mesure au plus ou moins grand écart qui existe entre la voix et un son pur pris comme type.

D'après Klunder, la voix paraît juste si, pour un son de 280 vibrations, l'écart n'est que d'une vibration. Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir Cinciarino, en 1555, fulminer contre les chantres qui baissent de quatre et même cinq degrés! Les instruments modernes à sons fixes maintiennent nos chœurs dans une meilleure voie, mais ne les garantissent pas toujours de tout écart.

Tosi se plaint encore que l'intonation moderne soit

1. Duval et Gley, *Traité élémentaire de physiologie.*
2. M. Emmanuel, *Langage musical.*
3. A. Gastoué, *Les Origines du chant romain.*
4. Maugars, *Réponse faite à un curieux.*
5. Mancini. Traduction Desaugiers.

très mauvaise. « Celui qui n'a pas l'oreille délicate, écrit-il, ne devrait jamais se mêler d'enseigner et encore moins de chanter. » Et ce fin musicien ajoute, à ce propos, cette observation fort intéressante : « Depuis que les compositeurs ont introduit dans leurs opéras des airs accompagnés seulement par des instruments à cordes, lesquels observent les deux genres de demi-tons (*ré♯ mi♭*), il est nécessaire que le chanteur puisse aussi les différencier dans son chant. » Les compositeurs modernes sont moins exigeants et se contentent de demi-tons plus ou moins tempérés.

Ne soyons pas plus difficiles que le grand ZARLINO, qui écrivait en 1558[1] : « Si quelquefois on entend de la dissonance entre les voix et les instruments, elle est si petite que cela n'est rien. Or les sens ne pourraient souffrir la dissonance qu'on pourrait entendre si le chantre suivait les intervalles selon la nature des nombres. Il tâche donc à s'unir le mieux possible aux instruments qui, eux, ne peuvent faire cela... Cependant, si des voix seules sont bien proportionnées et bien unies, on entend plus volontiers l'harmonie des voix que celle des instruments. »

D'où vient la justesse de la voix? MANDL a écrit : « Pour qu'une voix soit juste, il faut, d'abord, que l'oreille soit juste et qu'ensuite, le larynx étant normalement constitué, les muscles soient suffisamment exercés pour prendre la tension vocale sur chaque son de l'échelle musicale. »

BUFFON[2], après les physiologistes de la Renaissance, avait déjà constaté ce fait : « J'ai aussi remarqué sur plusieurs personnes, qui avaient l'oreille et la voix fausses, qu'elles entendaient mieux d'une oreille que de l'autre... Cela m'a conduit à faire quelques épreuves sur des personnes qui ont la voix fausse et, jusqu'à présent, j'ai trouvé qu'elles avaient, en effet, une oreille meilleure que l'autre; elles reçoivent donc à la fois par les deux oreilles deux sensations inégales, ce qui doit produire une discordance dans le résultat total de la sensation; et c'est par cette raison, qu'entendant toujours faux, elles chantent faux nécessairement et sans pouvoir même s'en apercevoir... »

Tous les physiologistes modernes, parmi lesquels on trouve BEAUNIS[3], qui a consacré un ouvrage spécial à cette question, impliquent l'oreille dans le cas de fausseté incorrigible de la voix.

Il est cependant une raison plus simple, qui prive souvent le débutant de la *justesse*, c'est le *manque d'entraînement des organes vocaux maladroits*. Dans ce cas, l'étude de petits intervalles, puis de plus grands et de plus difficiles, aura vite raison de ce défaut. Nous verrons, en traitant de « l'émission », comment on corrige les larynx paresseux.

Il va sans dire que tous les théoriciens recommandent de choisir un maître qui ait la voix juste. Tous disent qu'il vaut mieux encore chanter trop haut que trop bas.

La question de l'*étendue des voix* peut se rattacher à la hauteur du son. Mais, au point de vue pédagogique, nous estimons qu'elle dépend plus directement de l'*évolution de la voix* dont nous parlerons plus loin.

LE TIMBRE

Le *timbre* est la qualité grâce à laquelle chaque voix possède un caractère personnel qui nous permet le plus souvent de la distinguer de toute autre. Chaque voix peut, cependant, acquérir par le travail plusieurs timbres que nous classerons par genres, tout en observant que chaque chanteur garde toujours une qualité particulière dominante qui constitue ce que nous appelons *voix naturelle*.

Pour plus de clarté, nous diviserons d'abord les timbres en deux grandes catégories représentant deux qualités essentielles, toujours associées dans la voix des grands artistes : 1° le *timbre musical*, c'est-à-dire la qualité propre du son chanté, accompagné de ses harmoniques : et c'est la voix, pur instrument de musique; 2° le *timbre dramatique*, c'est-à-dire le son musical coloré des infinies inflexions que peut fournir l'émotion dans l'expression des passions humaines. Ce timbre est du domaine de l'esthétique. Il est intimement lié à l'*interprétation* d'une œuvre.

Le timbre musical porte des qualificatifs plus ou moins appropriés. Ainsi, la voix est claire ou sombre, ou dramatique, ou gutturale, ou nasale, ou blanche, ou chaude, ou criarde, etc. On dit même, encore malheureusement, qu'elle est de poitrine, ou de tête, ou de fausset. Ces derniers termes, ainsi que de nouveaux qualificatifs, sont pris le plus souvent dans l'acception du mot *registre* par les théoriciens modernes. Nous les retrouverons un peu plus loin, dans les pages consacrées à cette dernière question; nous ne nous occupons ici des voix de poitrine ou de tête qu'en leur qualité de *timbres* proprement dits, tels que l'entendaient les chanteurs jusqu'au XVIIIe siècle inclus.

Le timbre a préoccupé tous les théoriciens, dès l'antiquité. Ainsi, QUINTILIEN divise les voix en : claire, sombre, voilée, pleine, grêle, douce, âpre, étroite, large, dure, flexible, sonore, obtuse. Tous les auteurs du Moyen âge et de la Renaissance reprendront les mêmes termes.

Dès les premiers siècles chrétiens, l'Église réprouve l'usage de la voix de fausset, « cette voix efféminée qui convient si peu à la célébration du culte ». Cependant, au XIIIe siècle, MARCHETTO DE PADOUE constate qu'une des beautés du chant consiste à passer de la voix de poitrine à la voix de tête. Mais, décidément, le clergé n'accepte pas ces artifices, car, à la même époque, JÉRÔME DE MORAVIE interdit aussi l'emploi de cet effet vocal : « Il est nécessaire, dit-il, que les différents genres de voix ne se mêlent pas dans le chant, que la voix de poitrine ne soit pas alternée avec celle de tête, ou que la voix de gorge ne soit pas mêlée à la voix de tête. » En résumé, jusqu'au delà de la Renaissance, on donne la préférence à l'unité de timbre dans la voix. Ce n'est qu'au XVIIe siècle, lorsqu'on demande une plus grande étendue au clavier vocal, que l'on sent la nécessité d'avoir recours aux différentes attitudes susceptibles d'augmenter le nombre des degrés praticables. Ces théoriciens ajoutent qu'il est nécessaire que le chant soit commencé sur une note moyenne de l'échelle vocale; car, trop basse, elle est glapissante; trop haute, elle est criarde. Au contraire, modérée, elle fait la beauté du chant qui distingue le véritable artiste du mauvais jongleur. D'après Jérôme DE MORAVIE, pour qu'une voix soit bonne, elle doit être « haute pour se faire entendre au loin; suave pour flatter les auditeurs, claire pour bien remplir les oreilles ». Par contre, une voix était tout à fait défectueuse lorsqu'elle était nasale ou gutturale.

Cependant, nous ne pouvons fixer exactement l'époque à laquelle on commença à parler des timbres dits de poitrine et de tête.

1. ZARLINO, *Institutioni armoniche*.
2. BUFFON, *Histoire naturelle de l'homme*.
3. BEAUNIS, *De la Justesse et de la fausseté de la voix*, 1884.

A côté de la voix de tête et de la voix de poitrine, ZACCONI signale les voix *obtuses* comme étant « celles qui, ordinairement, sont traitées de muettes, parce qu'on ne les entend jamais parmi les autres, et qu'ainsi elles semblent ne pas exister ». On voit qu'il s'agit bien là de *timbre* et non de *registre*.

CASSERIUS estime que « l'âpreté ou la douceur de la voix provient non pas seulement du larynx ou du vestibule du larynx, mais aussi de la trachée, de la gorge, du palais, de la langue », ce qui implique déjà une certaine connaissance du rôle des cavités de résonance de la voix. Mais aucun musicien ou chanteur ne nous apprend quoi que ce soit sur les origines des timbres de la voix. Tous se contentent de nous parler des « voix de tête » ou des « voix de poitrine »; ces termes sont les plus fréquents et semblent répondre à des types bien définis.

ZACCONI va plus loin que les autres lorsqu'il constate que « parfois la voix de poitrine est mélangée de voix de tête et produit ainsi la *voix mezzane* », qualificatif que nous pouvons traduire par le mot *moyenne*. « En ces voix *mezzane*, dit-il, celles qui tiennent plus de poitrine que de tête plairont davantage, parce qu'elles auront plus de mordant et que cette qualité flatte plus agréablement les oreilles. » C'est la fameuse *voix mixte* des théoriciens modernes.

Les voix de poitrine sont, pour ZACCONI, « celles qui, sortant comme de la mâchoire, ont l'air d'être chassées avec véhémence par un effort de la poitrine; elles plaisent plus que celles de tête, qui sortent aiguës et pénétrantes, et frappent nos oreilles si violemment que, quoiqu'il existe d'autres voix, en réalité plus fortes, celles de tête dominent toutes les autres. » Sa conclusion discutable est amusante : « En observant la nature essentielle de la voix, dit-il, nous trouvons que la voix de poitrine est la plus naturelle, non seulement parce que c'est la poitrine qui la forme, mais aussi parce qu'elle est la plus juste. On ne trouve jamais une voix de poitrine aussi fausse qu'une voix de tête. Ce dernier genre est rarement juste. » A cette simple constatation se borne son texte assez obscur; on a l'impression qu'il ne peut définir exactement sa pensée, faute peut-être de connaître le mécanisme physiologique.

C'est le Père MERSENNE, en 1636, qui nous dira le premier : « On peut conclure que tous les lieux qui sont creux et concaves renforcent la voix... et si nous n'avions pas de palais, et que le son se fît simplement par la languette sans être retenu et conservé dans la bouche, il paraîtrait beaucoup moindre et plus faible. »

PRAETORIUS, en 1615, constate que chanter du nez ou retenir la voix dans la gorge, chanter les dents serrées, déforme l'harmonie de la voix et la rend désagréable.

CACCINI, BACILLY, TOSI ne nous instruiront pas davantage. BÉRARD aura vaguement conscience du rôle que joue la bouche : « L'air vibré par le mouvement des organes peut être plus ou moins retenu dans la bouche, et la prononciation sera plus ou moins obscure. »

Il faut bien se rendre compte que, toujours, la confusion règne entre les termes innombrables dont se servent les chanteurs pour qualifier la voix. Si bien que, même au XXe siècle encore, les artistes et même les théoriciens ne sont pas rares, qui confondent voix sombre avec registre de poitrine et voix claire avec registre de tête. Cela tient à ce qu'en réalité, dans les timbres, l'action laryngienne est plus ou moins influencée par la disposition des cavités de résonance, de même que, dans des voix non éduquées ou mal éduquées, l'action des cavités de résonance est tributaire des mouvements laryngiens, au lieu de pouvoir rester indépendante. Aussi, beaucoup de physiologistes modernes, expérimentant au moyen du laryngoscope sur les chanteurs inconscients ou insuffisamment avertis, ont pris le change sur le mécanisme vocal, confondant le registre de poitrine ou de tête avec le timbre sombre ou clair.

Sans vouloir analyser tous les qualificatifs susceptibles de déterminer le caractère des timbres, il nous en reste cependant encore assez pour rendre cette question fort complexe. En effet, que d'encre a coulé depuis plus d'un siècle seulement à propos de la voix gutturale, ou nasale, ou claire, ou sombre!

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les théoriciens signalent, comme voix principalement défectueuses, les nasales et les gutturales. Les professeurs se contentent de moyens approximatifs pour les corriger. Ils recommandent à leurs disciples, tel TOSI, de ne pas travailler en dehors de la présence du maître, qui seul est capable de rectifier le défaut par l'oreille.

Le premier des chanteurs modernes qui ait parlé scientifiquement des organes concourant à la formation du timbre, c'est-à-dire des cavités de résonance, est l'Italien BENNATI dans ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*.

B. MARX, son contemporain, profite de cette science toute récente : « Le timbre de la voix, dit-il, peut dépendre de la conformation différente des organes, mais il tient aussi au travail. »

« La bouche, ajoute-t-il, est un puissant modificateur du son... La cavité buccale sert de résonateur. Plus forte, égale et pleine est cette résonance, meilleur est le son. Une trop petite ouverture buccale entraîne un son sans clarté, diminue la voix; une trop grande ouverture diminue le renforcement du son dans la cavité buccale. »

Bientôt après, l'Allemand MULLER fait des recherches. Puis, nous entrons résolument dans la période scientifique avec les DIDAY et PETREQUIN, GARCIA, BATTAILLE, SEGOND, etc.

Une observation particulière très importante est présentée par FÉTIS : « MAGENDIE et ADELON se sont trompés en confondant le timbre des voix avec leur diapason, et en distinguant le timbre des voix d'hommes et celui des voix de femmes. Le timbre est une qualité individuelle et non une qualité d'espèce. »

C'est vers 1830 que nous assistons à la reconnaissance officielle des timbres dits sombres ou fermés et clairs ou ouverts. Employés toujours, mais confondus sous les dénominatifs de voix de poitrine, tête, il fallut le succès du ténor DUPREZ pour inciter les physiologistes et les chanteurs à des recherches sur le mécanisme vocal de ces timbres. DUPREZ revenait d'Italie avec une nouvelle technique, grâce à laquelle sa voix avait pris dans toute son étendue une remarquable ampleur qui ne devait pas tarder à éclipser — pour peu de temps hélas! — les voix moins puissantes, mais plus sagement éduquées.

Ce fut presque une révolution dans l'art du chant, révolution d'ailleurs malheureuse, car elle fit de nombreuses victimes en habituant le public à préférer la démocratique puissance à la fine qualité. Ce défaut fut-il vraiment importé d'Italie? Les maîtres italiens d'alors, musiciens et chanteurs, ont une tendance à l'éclat, au brillant. Mais leurs organes s'y prêtent sans effort, et, même de nos jours, on peut observer qu'ils obtiennent cet éclat dans le timbre, plus par

le renforcement pharyngien et naso-pharyngien, que par la pression du souffle sur les cordes vocales. Et, chose curieuse à remarquer, DUPREZ dit que l'expression « sombrer » n'est pas employée par les Italiens.

Quoi qu'il en soit, en 1840, DIDAY et PETREQUIN[1] écrivaient : « L'art musical s'est récemment enrichi d'une nouvelle espèce de voix, dont la découverte introduit un élément nouveau dans le problème de la phonation, et semble devoir opérer, dans l'exécution et l'enseignement du chant, une révolution fondamentale... Cette voix a un mécanisme distinct, des limites spéciales, un timbre particulier. Et cependant, bien que largement employée aujourd'hui, son étude physiologique est si peu avancée qu'on manque même d'un nom propre pour la caractériser. »

Les chanteurs baptisent cet effet nouveau « voix sombrée », ou « couverte », ou « en dedans ». Les physiologistes adoptent le terme voix sombrée. Quant à la voix chantée ordinaire, « la seule connue et décrite, nous l'appellerons voix ordinaire ou voix blanche », ajoutent les auteurs du mémoire.

Dans la voix de poitrine ordinaire, on est d'accord que, pour passer d'un son à un autre plus aigu, trois conditions sont nécessaires: 1° étroitesse plus considérable de la glotte, contraction de ses lèvres ; 2° ascension du larynx produisant un raccourcissement du tuyau vocal; 3° impulsion plus forte du courant d'air.

DIDAY et PETREQUIN ont remarqué que, dans la voix sombrée, le larynx reste fixe et bas quelle que soit la hauteur du son, cependant sans pouvoir jamais atteindre les degrés élevés que possède toute voix dans le jeu laryngien normal. De plus, ils disent :

« L'observation nous apprend, en effet, que, dans cette espèce de chant, on a besoin, pour atteindre aux sons élevés, d'une constriction plus forte de la glotte et d'une expiration plus active. Le resserrement simultané du thorax et de l'ouverture laryngienne est produit par une énergie dont l'effort nous montre l'exemple. La rigidité des régions sus et sous-thyroïdiennes pendant le chant sombré, la fatigue qu'on éprouve après l'exercice prolongé de cette voix, l'intervention continuelle et obligée de la volonté pour maintenir et régler le jeu de l'organe, tout montre qu'il s'opère alors dans les muscles extrinsèques du larynx une contraction énergique... Quant à l'accélération du courant d'air, elle est facile à reconnaître en étudiant un chanteur qui se sert habituellement de la voix sombrée ».

Ils font remarquer ensuite que la voix sombrée, souvent exercée et donnée sans mélange, a une durée très limitée. Ils ajoutent :

« Cette proposition, dont un grand exemple n'a pas tardé à démontrer la justesse, recevra encore, nous osons le prédire, plus d'une confirmation nouvelle... et, en écoutant tout récemment un célèbre ténor, c'est dans la difficulté qu'il éprouve à filer les notes hautes que nous avons vu le premier signe et de la vérité de nos assertions et de la perte inévitable de sa voix sombrée. »

DUPREZ, en effet, ne conserva sa voix que fort peu de temps, et dut alors ses succès plus à son intelligence d'artiste qu'à ses moyens vocaux.

Quant à la qualité de cette méthode, DIDAY et PETREQUIN disent : « Il est difficile de bien exprimer quel est le timbre propre à la voix sombrée... On peut affirmer qu'il a quelque chose de voilé, de moins éclatant, et, lorsqu'il est employé sans mélange, il réveille dans l'esprit de l'auditeur l'idée qu'un effort pénible a été nécessaire pour le produire. Aussi, les personnes qui l'entendirent pour la première fois furent-elles unanimes à dire que c'était un genre de voix forcée, factice, artificielle..., malgré la perfection avec laquelle l'artiste qui l'a introduite en France savait la manier; à plus forte raison, ce jugement sera-t-il applicable à la plupart de ceux qui s'en servent. »

Etablissant ensuite une comparaison entre RUBINI, qui ne sombrait pas, et DUPREZ, les physiologistes n'hésitent pas à proclamer la supériorité du premier à qui, un jour, notre célèbre ténor français écrivait :

« J'ai perdu ma voix; comment fais-tu pour avoir tellement de résistance?»

A quoi RUBINI répondit :

« Mon cher DUPREZ, tu as perdu la voix parce que tu as chanté avec tout ton capital, tandis que moi toujours avec les intérêts. »

Par le docteur SEGOND, nous apprenons cependant que RUBINI, grâce à la chaleur de sa voix, « donnait le frisson à toute la salle ». Ce qui prouve l'inutilité du timbre sombre au point de vue expressif.

Tout récemment, BONNIER complétait ces théories par les observations suivantes, qui peuvent être très utiles aux chanteurs :

« Nous pouvons..., par des constrictions musculaires à différents niveaux des voies aériennes, retenir, renfermer en quelque sorte, notre voix dans certaines cavités pneumatiques; c'est ce qu'on appelle *sombrer*. On peut sombrer en poitrine, en gorge, en bouche et en nez. Nous sentons alors au maximum la vibration de notre voix, car elle retentit d'autant plus en nous, qu'elle porte moins en dehors... La voix sombrée constitue une grosse fatigue musculaire avec intoxication locale, il faut donc des repos pour éliminer les poisons. »

« ... La voix libre, au contraire, peut servir plusieurs heures; cependant, le travail sera meilleur avec repos alternatifs. »

Inutile d'insister plus longtemps sur ce point. Tous les laryngologistes modernes ont définitivement ratifié les opinions de DIDAY et PETREQUIN. Mais, hélas! pas mal de chanteurs plus ou moins inconscients, mal dirigés, abusent de ce mécanisme.

Quant au *timbre clair*, GARCIA, qui a, le premier, tenté de bien délimiter les questions *timbre* et *registre*, nous avertit qu'en France « on exprime ce caractère par le nom impropre de voix blanche; il serait mieux de dire timbre blanc ».

Comment l'obtient-on?

« A mesure qu'on donne des sons en montant, le larynx s'élève, le voile du palais s'abaisse, la langue déprimée sur la ligne médiane se soulève sur les côtés. L'ouverture postérieure des fosses nasales reste libre tant que la voix se maintient en timbre clair. A, E, O, prononcés à l'italienne, sont les modifications du timbre clair. En voix de fausset et de tête, à peu près même disposition pour les organes que dans la voix de poitrine. Pour les sons de tête, la langue commence à se déprimer par la ligne médiane, elle se gonfle sur les côtés au point de ne laisser qu'à peine entrevoir la luette. »

« Quoique ce timbre puisse communiquer son caractère à toute l'étendue de la voix, nous dit encore GARCIA, c'est surtout sur la dixième des sons inférieurs du registre de poitrine qu'il exerce le plus d'action. On obtient, dans ce timbre, plus facilement

1. *Gazette médicale de Paris. Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée.*

les notes aiguës du registre de poitrine, parce que ce timbre laisse au gosier toute souplesse et liberté. »

Aujourd'hui, le qualificatif *clair* a remplacé avantageusement *blanc*. Ce dernier n'est plus employé que dans le sens péjoratif, et l'on dit d'une voix détimbrée qu'elle est *blanche*, ce qui se produit lorsque l'accommodation des cavités de résonance n'est pas en harmonie avec le son laryngien.

Quand le docteur Castex écrit[1] : « Toutes les voix doivent *sombrer, arrondir* le son lorsque, montant les degrés de l'échelle diatonique, elles arrivent au registre aigu, faute de quoi la fonction s'altère..., » nous voulons croire que sombrer, pour lui, équivaut à *arrondir* le timbre, ce qui signifie, en terme de métier, ne pas rétrécir les cavités de résonance. Autrement, nous ne pourrions le suivre dans ce chemin reconnu périlleux.

D'autres physiologistes, parmi lesquels Battaille, Gouguenheim, Fournié, Bonnier, Perretière, etc., ont écrit d'excellentes pages sur ce sujet, que l'on peut ainsi résumer :

Timbre clair équivaut à la contraction, au rétrécissement du pharynx dans toutes ses dimensions; le larynx est plus élevé, le tuyau sonore plus court, la bouche largement ouverte.

Timbre sombre équivaut au larynx relâché et arrondi, avec augmentation de tous les diamètres; le larynx est abaissé, le tuyau vocal allongé, la bouche arrondie et peu ouverte.

Ce sont là des accommodations extrêmes. Or, les gestes extrêmes sont toujours fatigants. Aussi, Garcia, tels Diday et Petrequin, préconise-t-il sagement un « sombrer mixte » composé des timbres clair et sombre, ou, autrement dit, une voix produite dans les attitudes moyennes de l'appareil vocal.

Pour chaque individu, ces attitudes moyennes créeront un timbre facile, sonore, égal au moins sur toute l'étendue de la tessiture. Ce sera ce que nous appelons la *voix naturelle*, ainsi définie par Bonnier : « Quand la voix se forme toute d'une seule venue sans aucune gêne... sans aucun renforcement spécialement localisé, notre voix est *libre*. C'est la voix qui nous est facile, celle qui nous vient sans y penser, uniquement parce que notre paroi vocale tout entière... s'anime et s'accommode à la vibration glottique. »

Bien entendu, cette *voix naturelle* ne se présente pas sans défauts et n'est pas parfaite d'égalité sur toute la tessiture, dans les voix non éduquées. Mais il est rare qu'elle n'existe pas sur plusieurs degrés, ou, tout au moins, sur un seul. C'est sur ce point que le professeur doit appeler l'attention du débutant.

Stephen de la Madelaine a remarqué que : « Chaque genre de voix était sujet à des défauts organiques communs à leur catégorie et qui peuvent se classer par masses, sauf d'assez rares exceptions. Les voix basses dans les deux sexes chantent naturellement de la gorge; les voix élevées sont plus fréquemment infestées de notes nasales;... les voix de basses visent à l'intensité;... elles s'aident instinctivement d'un certain gonflement du larynx, qui s'obtient au moyen d'un mouvement opéré par la langue qui refoule constamment les muscles de la déglutition jusque sur la luette, et forme ainsi un espace libre dans la bouche, une sorte de pavillon, un écho caverneux qui semble réellement ajouter quelque chose au volume du son, mais qui lui donne... un caractère de mollesse et d'empâtement insupportable à l'oreille. Les voix hautes... cherchent leurs effets dans les passages élevés qui tournent à la voix de tête et se fourvoient alors dans les fosses nasales. » Le *timbre nasal* ou voix nasale ne semble jamais avoir été goûté par les occidentaux. Cependant, nous lisons dans Chaucer (*Cantorbery Tales*) que, Mme Eglantine, prieure auglaise vers 1340-1400, « chantait très bien le service divin avec des modulations du nez tout à fait convenables ».

Quoique beaucoup de chanteurs et de physiologistes confondent le *nasillement* et le *nasonnement*, nous préférons nous ranger aux côtés des docteurs Castex et Perretière, qui définissent ainsi, en substance, ces deux expressions : lorsque les fosses nasales sont obturées, que le naso-pharynx est oblitéré, il y a *nasonnement;* lorsque le contraire se produit, et que le son passe en quantité par le nez, avec quelquefois soulèvement de la base de la langue, il y a *nasillement* ou excès de résonance nasale.

Pourtant, nous *ne devons pas rejeter les résonances naso-pharyngiennes dans l'entraînement vocal*. Ce sont elles qui communiquent le mordant au timbre clair, à condition de les accompagner d'une cavité buccale dans laquelle la base de la langue ne doit pas remonter vers le voile du palais légèrement abaissé. Le nez lui-même n'est pas à dédaigner, car nous savons tous les effets désastreux produits sur le timbre de la voix par un rhume de cerveau; nous disons alors que l'*on parle du nez*, ce qui est inexact. Dodart[2], au XVIIIe siècle déjà, critique avec raison cette expression : « Combien est fausse la phrase populaire parler ou chanter du nez, puisque, quand le nez est bouché, le son de la voix n'est désagréable que parce qu'on ne chante que de la bouche, et que le son qu'elle jette n'est pas mêlé de celuy que les narines ont coutume d'y contribuer, comme chacun peut connaître en chantant la bouche fermée. »

On doit remarquer aussi que tout chanteur qui n'emploie pas les cavités de résonance naso-pharyngiennes, fatigue les cordes vocales en forçant la pression du souffle. C'est ce que nous appelons vulgairement *appuyer la voix*.

Comment certains physiologistes modernes ont-ils pu constater chez des individus normaux que le voile du palais est complètement relevé et accolé à la paroi pharyngienne sur certaines parties de la voix, principalement dans les notes hautes? Ou ils ont observé des chanteurs employant inconsciemment le timbre sombre, dans lequel, en effet, Garcia, Battaille et beaucoup d'autres constatent l'obturation presque absolue du naso-pharynx, ou ils ont examiné des sujets incultes. Mais nous pouvons assurer que *l'absence de résonances naso-pharyngiennes est néfaste à la voix*. Si des organes non exercés ne possèdent pas cette faculté, l'étude doit la créer. H. Goldschmidt, qui partage absolument notre manière de voir, a consacré à cette question des pages intéressantes.

D'accord avec la majorité des physiologistes, nous trouvons encore un appui auprès du docteur Segond qui cite le cas d'un malade affligé d'une amygdale cancéreuse ayant provoqué la destruction du voile du palais, ce qui n'empêchait pas le malade de donner d'excellentes notes, même des sons élevés, avec facilité. Il observe plus loin :

« Lorsqu'on dirige habilement le son vers les cavités naso-pharyngiennes, il s'y opère un retentissement capable de donner à la voix une grande inten-

1. Docteur Castex, *Etude physiologique de divers mécanismes.*

2. *Mémoire sur la voix humaine.*

sité. MM. Barroilhet et Massol, de l'Académie Royale de musique, employent souvent ce moyen pour augmenter la puissance de leur voix. »

Nous avons toujours constaté une amélioration du timbre chez les chanteurs qui procèdent ainsi, et même la guérison d'inflammations des muqueuses du pharynx. Donc, si l'on peut dire que les résonances naso-pharyngiennes et nasales exagérées rendent la voix nasillarde, il ne faut pas oublier que *l'ouverture naso-pharyngienne modérée a une action salutaire sur le timbre et la santé de la voix.* Par conséquent, le chanteur doit se rendre maître des mouvements du voile du palais.

Des exercices sur certaines syllabes favorisent cet entraînement, par exemple : *ma, men,* etc.

Le voile du palais, trop relevé, a tendance à réduire l'ouverture des cavités de résonance, ainsi que le fait remarquer Mackensie dans l'observation suivante : « Quand le voile du palais s'élève, une traction est exercée sur les piliers qui sont attachés sur les côtés du pharynx en arrière de la langue. Leurs faisceaux musculaires antérieurs sont fixés à la langue, les autres sont en connexion directe avec le cartilage thyroïde. L'élévation du voile du palais tend donc à élever la langue et le larynx par la contraction sympathique des piliers », ce que la plupart des physiologistes déclarent nuisible à la résonance de la voix.

La voix gutturale est précisément celle qui manque de résonances pharyngiennes et naso-pharyngiennes.

Stephen de la Madelaine dit qu'elle se présente « lorsqu'il y a conformation resserrée du larynx ».

Faure ajoute, lorsque la voix est gutturale : « Il y a rétrécissement du pharynx, contraction de l'arrière-gorge qui augmente lorsqu'il s'agit de sons élevés. »

Fétis observe que Langle, élève de Moschini, conseillait de faire appuyer le bout de la langue contre les dents, lorsque la voix est sèche et dure.

C'est l'opinion de Lablache, Garcia, Faure, J. Lefort, etc.

Ainsi l'on évite et l'on corrige la diminution de l'ouverture de l'isthme du gosier, défaut qui entrave la sortie de la colonne sonore et l'empêche de venir vibrer au dehors, dans la salle, où est en réalité le véritable point de résonance de la voix. C'est ce que nos professeurs modernes appellent « chanter en avant ».

A ce propos, nous discuterons ici la valeur de maints clichés bien connus, mais jamais définis, parce qu'ils sont en réalité indéfinissables : *chanter dans le masque, émettre le son au palais ou sur les dents, ou dans la tête ou derrière le front, sont autant de termes impropres,* bons à induire en erreur les malheureux débutants qui ignorent le fonctionnement de leurs organes vocaux. La vérité est beaucoup plus simple : *le larynx est le seul générateur du son; le pharynx, le naso-pharynx, la bouche renforcent le son et sont des modificateurs du timbre.*

Nous pouvons, en réalité, diriger la colonne sonore plus ou moins sur le nez, la gorge ou les dents.

Le docteur Guillemin[1] appelle fort justement cet acte : *la localisation du centre phonique,* et dit que les chanteurs préconisent tous un centre de localisation favorable à la voix, lequel peut être expliqué par la notion d'un centre sonore, d'un foyer aérodynamique réel ou virtuel, capable d'occuper des emplacements divers en avant, en arrière des cavités génératrices des sons, c'est-à-dire du larynx.

1. *Génération de la voix et du timbre,* 1901.

Alors, nous sentirons plus ou moins vibrer les organes sur lesquels nous aurons dirigé la colonne sonore. Mais, notre but ne sera pas atteint, tant que nous ne viserons pas à laisser le son sortir le plus librement possible de notre bouche pour l'envoyer *dans la salle,* vrai but et, lorsque l'acoustique est bonne, nouvelle cavité de résonance.

Le *timbre rond* évoque l'idée de plénitude, de perfection. Les anciens devaient employer fréquemment ce qualificatif, car Rusch, un contemporain de Bennati, écrit :

« Les analyses imparfaites et les traités vagues que les anciens nous ont laissés sur la voix... ne nous permettent pas de décider si les termes de *os rotundum,* dont se servaient les Romains pour désigner la supériorité de la prononciation des Grecs, se rapportaient à la construction de leurs périodes, à l'abondance ou à la position des voyelles, ou à la qualité de la voix. Quelle que soit la signification primitive de ces mots, l'expression anglaise : *roundness of ton,* rondeur du ton,... semble en être la traduction littérale... En conservant les éléments de la phrase latine, j'ai construit le terme d'*orotunde* que j'emploie, tantôt comme adjectif, tantôt comme substantif pour désigner une voix claire, puissante et sonore... »

Bennati, son traducteur, nous fait observer que cette qualité équivaut à celle qu'il dénomme, lui, la *voix naturelle* de poitrine, expression qui nous semble la plus exacte et la plus logique. Aussi, l'avons-nous conservée. Garcia lui accorde, d'ailleurs, toutes les caractéristiques de la voix naturelle : larynx plus bas que dans le timbre clair, c'est-à-dire dans une position moyenne; voile du palais moyennement soulevé.

Importance de la cavité buccale. — Tous les chanteurs, les physiologistes, les phonéticiens reconnaissent que *la bouche joue un des rôles les plus importants dans l'acte de la phonation.* Mais combien leurs opinions sur ce rôle diffèrent! Nous pourrons nous en rendre compte au cours de cette étude, dans laquelle nous retrouverons au sujet de l'appareil buccal, de nombreuses discussions. Pour le moment, nous n'envisageons que ses fonctions de *modificateur du timbre.*

Grâce aux multiples gestes que peut faire la langue, grâce aux diverses positions que peuvent prendre les lèvres dans l'abaissement plus ou moins prononcé du maxillaire inférieur, à cause aussi de l'extrême mobilité de l'isthme du gosier, la cavité buccale est notre résonateur le plus précieux, et cela d'autant plus, que nous pouvons nous rendre conscients et maîtres de presque toutes ses attitudes. Aussi, voyons-nous les théoriciens, depuis l'antiquité, s'occuper particulièrement de ce docile auxiliaire de la voix parlée ou chantée. Les textes qui lui sont consacrés rempliraient bien des pages. Mais il faut nous borner à n'indiquer que les plus utiles à notre but. Les physiologistes de la fin du XVIe siècle ont insisté sur ce point, et nous avons déjà donné un texte de Mersenne parlant de la cavité buccale.

Dodart, comme beaucoup de physiologistes, considère que : « La bouche ne fait rien à la production des tons, mais il est évident qu'elle les favorise en s'y proportionnant. Les proportions de la concavité de la bouche avec les tons sont très probablement des proportions harmoniques. Ce ne sont pas les proportions harmoniques prochainement répondantes à chacun des tons de la voix, mais des proportions harmoniques éloignées. »

Bennati analyse les mouvements de la langue dans un texte qui reste une véritable base d'étude pour les élèves.

« ... Qu'on examine avec attention les mouvements de la langue dans le chant des différents genres de voix, on la verra, pour les notes aiguës, se contracter sur sa base, en même temps s'élargir, et, dans le travail le plus prononcé du deuxième registre des soprani-sfogati, se relever par ses bords et former une cavité semi-conique, le sommet du cône correspondant à la pointe de la langue. Toutefois, chez les soprani parfaits, c'est-à-dire doués d'une voix ronde, sonore et modulée presque exclusivement par un seul registre, la langue prend une position tout à fait différente de celle qu'on observe chez les soprani à deux registres distincts. Au lieu de se relever par ses bords et de former une cavité semi-conique, elle se hausse, s'étend et se contracte vers sa base en présentant une surface tant soit peu rebondie par suite de l'abaissement de ses bords... Pour les notes graves, la langue a une action moins prononcée, et conserve à peu près sa position et sa forme ordinaire, en marquant toutefois une légère ondulation. »

Stephen de la Madelaine déclare que « la bouche doit toujours rester dans son état naturel, dans l'état où l'action de la parole la place... Si vous ouvrez la bouche de bas en haut, ce mouvement précipite les parois inférieures de la langue contre les glandes salivaires, et l'extrémité de sa palette supérieure, qui sert à la déglutition en fermant à volonté le passage du larynx, ne peut plus accomplir sa fonction. La bouche doit être ouverte en travers dans la position du sourire. »

A. Debay fait une remarque curieuse :

« Chez les chanteurs à registre unique et doués d'une voix très sonore, dit-il, le volume de la langue est beaucoup plus considérable que chez les autres. » Il cite la Catalani, Santini, mais il a tort de ne pas nous indiquer dans quelles attitudes ces virtuoses plaçaient leur langue.

Les physiologistes, les phonéticiens et les théoriciens de l'école française, Garcia, le premier, puis Faure, s'intéressent aux attitudes de la bouche et préconisent l'ouverture buccale appropriée aux timbres et aux syllabes.

Par contre, les Italiens, à commencer par Tosi, puis Crescentini, Lamperti, réclament une bouche dans la position du sourire pour tous les sons et toutes les syllabes. Ce procédé, jusqu'à un certain point favorable à l'égalité du son, ne peut être que nuisible pour la couleur des voyelles. Exceptionnellement, un Italien, Perino, le combat, ainsi que tous les théoriciens modernes des écoles anglaises, Mackensie, Brown et Behnke.

En Allemagne, Marx oriente ses compatriotes dans la bonne voie et consacre à la cavité de résonance buccale d'intelligentes observations.

Après une assez insignifiante série de théoriciens, Stockhausen reprend les théories de Garcia, et H. Goldschmidt, de nos jours, traite en homme de science cette importante question.

En résumé, les différents timbres décrits sont surtout obtenus par les attitudes nombreuses que peuvent prendre les cavités de résonance buccale pharyngienne et naso-pharyngienne, dont nous venons de démontrer le mécanisme. Quant aux sinus, la moitié des physiologistes, parmi lesquels Mackensie, Mandl, Bonnier, leur accordent une action restreinte; l'autre moitié, dans laquelle nous relevons les noms de Garcia, Battaille, Marage, nient l'efficacité de leur résonance.

Nous croyons donc pouvoir dire que la cage thoracique, le nez, les sinus comme tout le corps, vibrent sous l'influence de l'ébranlement sonore de notre voix; mais nous ne les sentons résonner que sympathiquement, et ces vibrations n'ajoutent rien au timbre proprement dit du son perçu par les auditeurs. D'ailleurs, il faut observer que *plus le chanteur sent sa voix résonner sur lui-même, moins cette voix est extériorisée dans la salle,* phénomène qui induit en erreur presque tous les jeunes élèves.

De l'ouverture buccale réduite dépendent des phénomènes de résonance qni ne sont généralement pas considérés comme des timbres par les théoriciens de l'art vocal, et qui, cependant, s'y rattachent. Des musiciens les ont employés; nous ne devons pas les négliger.

Voix à bouche fermée. — La cavité buccale est nulle, les maxillaires s'emboîtent l'un dans l'autre normalement, la langue est accolée au palais. L'ouverture de l'isthme du gosier est fermée. Si l'on émet des sons, le peu de timbre qu'ils ont est de qualité nasale. Ils portent à peine et ne peuvent être donnés que sur une étendue moyenne du clavier vocal.

Si nous desserrons les maxillaires sans ouvrir la bouche, l'isthme du gosier se dégage, et nous créons un petit espace entre la langue et le palais. La voix acquiert un peu plus de volume et de portée, mais conserve le timbre nasal. Les auteurs de la Renaissance ont employé ce moyen.

Fredonnement ou voix à bouche demi-fermée. — La cavité buccale est à demi ouverte; les maxillaires et les lèvres sont plus ou moins écartés avec une certaine souplesse de la mâchoire inférieure. La cavité buccale se modifie légèrement dans l'émission des syllabes, dont les consonnes sont à peine articulées, et les voyelles d'une pureté approximative. Cependant, la portée de la voix s'accentue et le timbre est mélangé de résonances buccales. Toutefois, les cavités n'ayant pas leur plein épanouissement, la voix ne possède ni tout son éclat ni toute son ampleur. La prononciation est défectueuse. Ce moyen a été préconisé par certains professeurs. Mais, tous les grands maîtres l'ont rejeté comme fatigant et nuisible au développement de la voix, car il accoutume les chanteurs à ne pas entraîner les organes dans les gestes favorables à la voix naturelle dont nous avons expliqué le mécanisme précédemment.

En résumé, nous pouvons dire que : *l'ouverture exagérée de la bouche produit le timbre blanc. La fermeture provoque d'abord le timbre sombre, puis, si on exagère, le timbre ou nasal ou guttural,* selon la position de la langue et la conformation des résonateurs.

Voix inspiratoire. — Nous signalons cette particularité vocale à simple titre de curiosité, car elle est absolument inusitée dans l'art du chant. Garcia, le premier, la mentionne, et Battaille nous en explique les effets physiologiques en ces termes :

« C'est à l'aide du registre de fausset qu'on l'obtient le plus facilement; mais la glotte est plus ouverte que pour les sons de ce registre. On gravit ainsi avec beaucoup de peine et une dépense d'air considérable les degrés de l'échelle vocale. »

Comme toute action musculaire anormale, la voix inspiratoire engendre une fatigue extrême.

LES REGISTRES

D'où vient ce terme? Qui l'a employé pour la première fois? Dans aucun de tous les traités que nous avons lus, nous ne l'avons rencontré, pas plus en Italie qu'en Allemagne ou en France jusqu'à la fin extrême du XVIIIe siècle. Tous les théoriciens, aussi bien ZACCONI que CACCINI, TOSI, BÉRARD, MANCINI se servent de l'expression *voix*, beaucoup plus logique, étant donné le sens qu'ils accordent à ces effets vocaux, étudiés plus au point de vue du timbre que du mécanisme laryngien, nous l'avons dit précédemment. Sans doute, ces maîtres savent faire produire ces différentes voix à leurs élèves. Mais, jamais ils n'en mentionnent la technique. MANCINI s'étend un peu plus longuement sur le passage d'une voix à une autre. Pourtant rien dans ses observations ne fait supposer qu'il s'est servi des bases scientifiques données par FABRICE D'AQUAPENDENTE, CASSÉRIUS et plus tard DODART ou FERREIN. Ni dans le *Dictionnaire des arts et des sciences* (1732), qui donne pourtant une définition du terme *registre* au sujet de l'orgue, ni dans l'*Encyclopédie* (édit. 1765) ni dans le *Dictionnaire de musique* de J.-J. ROUSSEAU, nous ne trouvons le dénominatif *registre* appliqué à la voix. MENGOZZI, dans la *Méthode du Conservatoire*, prétend que l'expression *registre* nous vient d'Italie. Nous l'avons vue employée la première fois dans la traduction de l'œuvre de MANCINI par RAYNEVAL, an III, qui écrit *regître*. MARX, en 1826, se sert du terme *Stimmregister*. A partir de cette époque, ce mot est consacré. Cependant, il ne s'impose pas absolument et il y a confusion entre *voix* et *registre*. Encore de nos jours, ce dernier terme est souvent substitué à tort au mot *voix* par les théoriciens modernes, lorsqu'ils nous entretiennent des anciens traités. Beaucoup de chanteurs et de physiologistes le critiquent sévèrement comme terme impropre. DIDAY et PETREQUIN, CASTEX conservent le dénominatif *voix*, BONNIER l'emploie volontiers.

STEPHEN DE LA MADELAINE dit : « Revenons aux registres; mot sonore et creux dont une foule de professeurs font un prodigieux abus, parce qu'ils n'en comprennent pas le sens. Les registres ou portions de voix ne sont nullement égaux entre eux quant au nombre de notes qu'ils renferment, et ils varient aussi d'individu à individu. Les notes de chacune de ces divisions sont toutes de la poitrine, la seule différence qui existe entre elles consiste dans la position du larynx qui exige une modification mystérieuse pour exécuter le passage d'un registre à un autre, sans que la faiblesse de la dernière note du premier contraste avec la sonorité de la première du second. »

FAURE va plus loin :

« Je suis d'avis qu'on doit éviter d'attirer l'attention des élèves sur les différences de timbres et de registres qu'ils sont quelquefois assez heureux pour ignorer. Ce serait les troubler que les leur souligner sans nécessité. »

Nous verrons plus loin que les moyens employés par tous les maîtres pour égaliser le passage d'un registre à l'autre, justifient pleinement la remarque de FAURE.

Mais, si le mot de registre est vicieux parce que vide de sens, plus faux encore sont tous les qualificatifs qu'on lui adjoint.

Registre de poitrine, de *médium*, de *tête*, voix *mixte*, etc., sont autant de non-sens uniquement propres à embrouiller cette question déjà si difficile à résoudre, puisque les physiologistes eux-mêmes ne sont pas toujours d'accord.

Nombre de professeurs, de laryngologistes, déplorent cette mauvaise terminologie, et, cependant, finissent par s'en servir.

Ainsi, GARCIA[1] dit que la distinction des registres et des timbres n'a jamais été bien établie, et il demande que l'on cherche une expression plus rationnelle. Puis, reprenant les termes de registre de poitrine (sons graves), registre de fausset (sons moyens), registre de tête (sons élevés), il contribue plus qu'aucun autre à la diffusion de ces termes, grâce à sa mondiale notoriété.

BATTAILLE[2], lui-même, ne voit pas la possibilité d'éviter cet écueil :

« Les désignations de voix de poitrine et de voix de faucet sont vicieuses toutes deux. En effet, la voix ne se forme point dans la poitrine, mais bien dans le larynx... J'ai cru bon néanmoins, au début d'un travail nouveau et difficile comme celui que j'ai entrepris, de conserver les appellations et de ne pas les remplacer par d'autres qui seraient encore une difficulté de plus en raison de leur forme scientifique. »

MORELL MACKENZIE avoue que « des expressions populaires impropres, comme voix de tête ou voix de poitrine, ont contribué à créer des confusions. Il n'y a pas d'exagération à dire que les incertitudes relatives à la production de la voix tiennent à ce qu'on s'est servi de mauvais termes et qu'on les a mal expliqués ».

Mais, de même que tous les physiologistes modernes, il les conserve, bien que sources d'erreurs aussi vieilles que l'art du chant et consacrées par les siècles.

On peut penser, avec les docteurs MOURE et BOUYER, que « les anciens avaient bien fait la différence entre la voix de tête ou de fausset et celle de poitrine, grâce à l'observation du retentissement des vibrations dans la face et le crâne ou dans le thorax, vibrations qu'il était facile de constater en appuyant la main sur l'une ou l'autre de ces cavités de résonance ».

Mais, cela n'en rend pas moins dangereux tous ces qualificatifs lorsqu'il s'agit d'éduquer un élève. D'autant plus que, suivant l'emploi que l'on peut faire des résonances naso-pharyngiennes sur tout le clavier vocal, ou au contraire suivant leur suppression, on obtient des sensations de résonance des organes très différentes. D'ailleurs, le docteur BONNIER écrit qu'il est faux de dire que, dans la voix de tête, la poitrine ne résonne pas; « au moindre son que vous émettez, grave ou aigu, toute votre personne vibre et aussi l'air de la salle, les murs, les personnes qui perçoivent ce son. »

Il faut pourtant bien reconnaître qu'il sera impossible d'arriver à une solution rationnelle, tant que nous ne renoncerons pas à cette fausse terminologie. BROWNE et BEHNKE, plus récemment le docteur ANGLAS, ont essayé de réagir et ont employé des termes correspondant mieux au mécanisme physiologique : *registre épais* pour les sons graves; *registre mince* pour les sons élevés.

Mais, lorsqu'il faut constater que l'on n'est même pas d'accord sur le nombre des registres que contient une voix, on comprend mieux encore tout le danger présenté par ce sujet. Car, si les physiologistes, de-

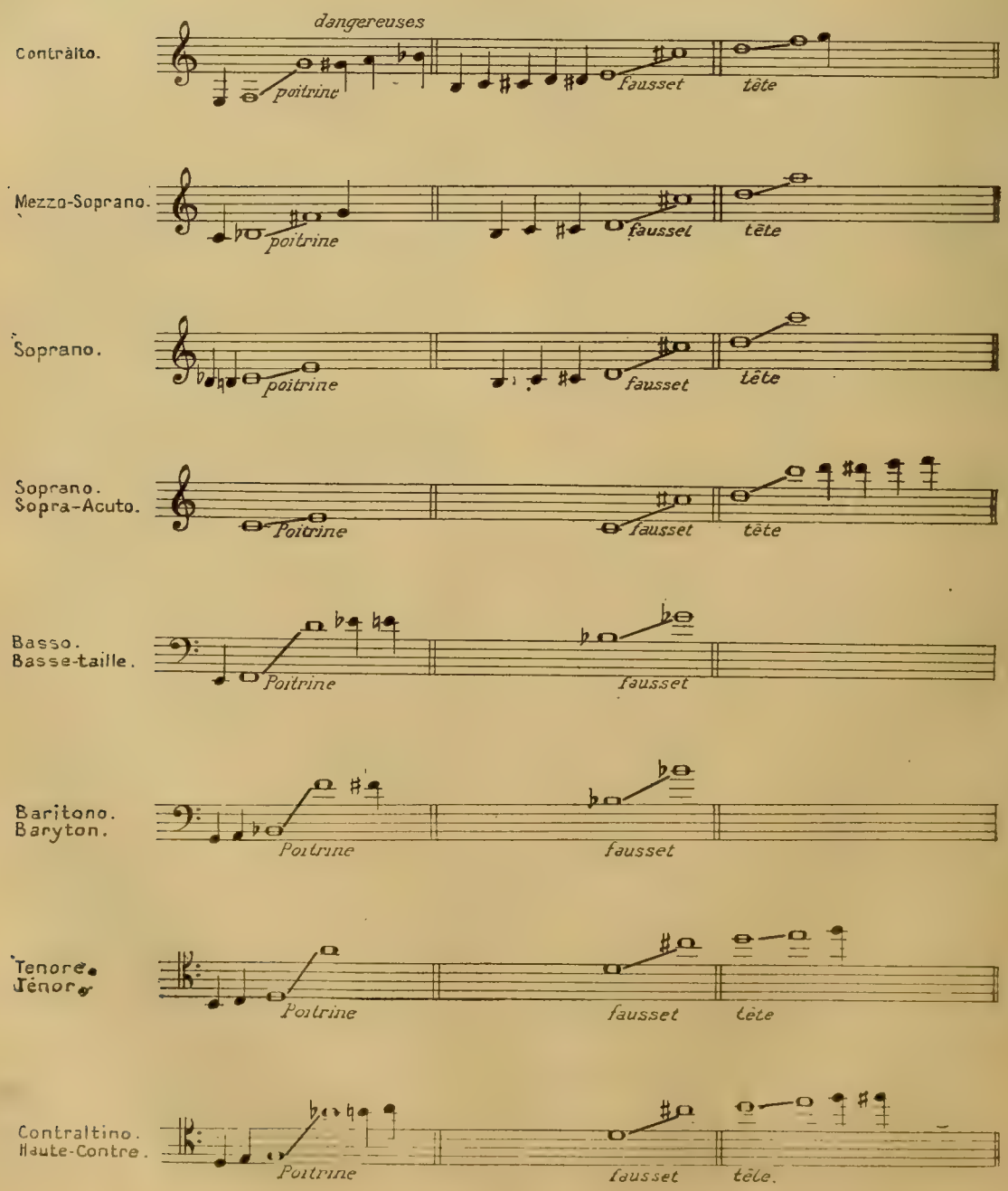
1. GARCIA, *Traité complet de l'art du chant*, 2 volumes, éd. 1840.
2. BATTAILLE, *De l'Enseignement du chant*, 1863.

puis la Renaissance jusqu'à nos jours, ne reconnaissent scientifiquement que deux mécanismes laryngiens correspondant à ce que les chanteurs, jusqu'au XIXe siècle, appellent voix de poitrine et voix de tête ou fausset, à partir de cette époque, les professeurs théoriciens et les artistes reconnaissent trois registres, parfois quatre!

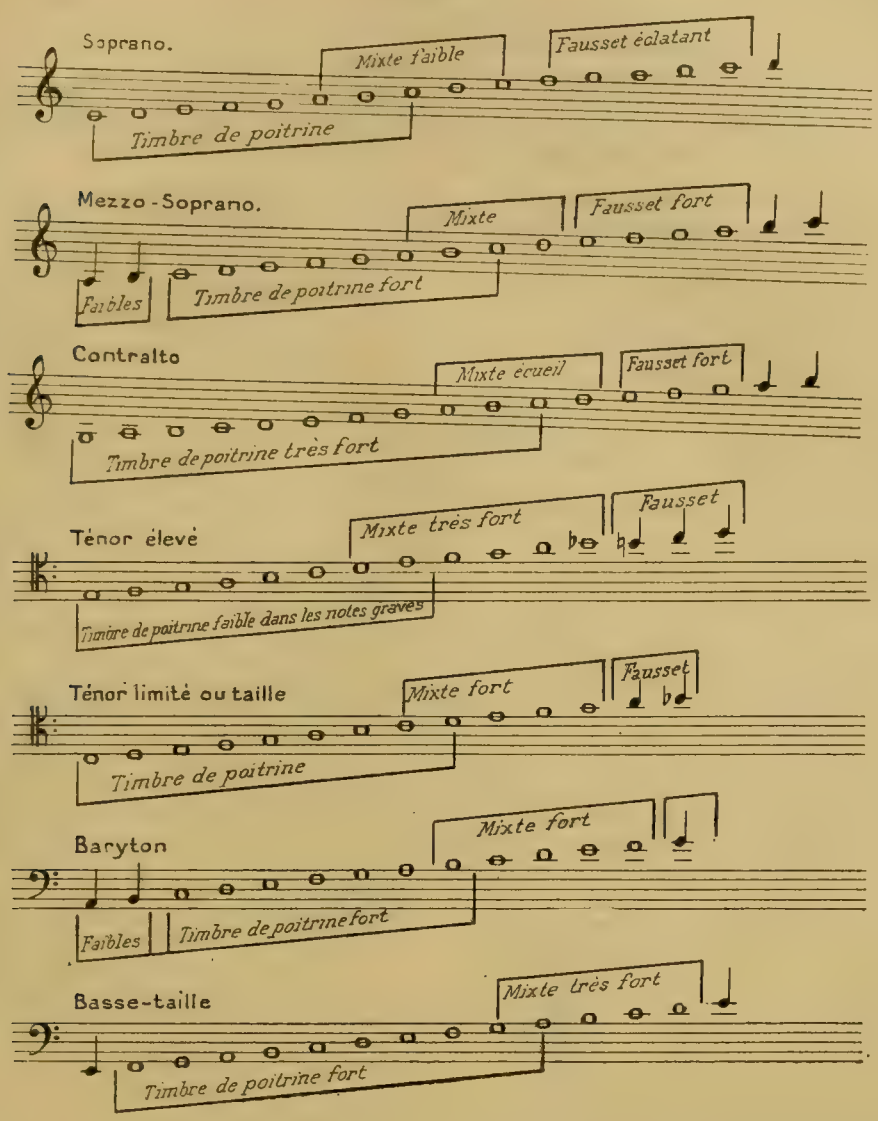
Par contre, A. DEBAY, qui adopte les théories de BENNATI, a constaté que certains chanteurs, hommes et femmes, doués de voix très sonores, ne se servaient que d'un seul registre. Constatation que renouvelleront DUPREZ et quelques théoriciens allemands, tout en considérant ce cas comme très exceptionnel.

Parmi les premiers théoriciens qui définissent trois registres dans la voix, nous trouvons les chanteurs CRESCENTINI et LABLACHE, dont les méthodes sont le résumé des principes italiens du commencement du XIXe siècle. LABLACHE trouve dans les voix de femmes les registres de poitrine, médium et tête, mais conserve pour les hommes la méthode de deux registres, poitrine et tête. CRESCENTINI divise la voix en trois quintes; par exemple, le soprano du *do*³ au *sol*³, du *la*³ au *mi*⁴, du *fa*⁴ au *do*⁵. Il se rapproche ainsi, vaguement il est vrai, du résultat obtenu dans les recherches modernes qui tendent à prouver le déplacement progressif du larynx pour chaque note. GARCIA ainsi que LAMPERTI imposent les trois registres pour chaque sexe; DUPREZ de même.

GARCIA.



DUPREZ.



Mais, comme on peut le voir par les tableaux ci-dessus, ils ne sont pas du tout d'accord sur les qualificatifs, ni, ce qui est autrement grave, sur les limites assignées à chaque registre. Ces auteurs, en somme, ne s'entendent, à peu près, que sur la définition du mot, dont le sens représente un groupe de sons par mouvements conjoints produits par la même suite ou série de déplacements laryngiens. Ce sens, évidemment, perd toute signification si l'on songe aux nombreuses attitudes, bonnes ou mauvaises, que peut prendre l'appareil vocal. FAURE revient aux théories physiologiques des deux registres poitrine et « tête » ou « fausset ». Il condamne la définition courante erronée « qui prétend qu'un son mixte est un composé à doses égales d'une partie de voix de tête et d'une partie de voix de poitrine... Ce qui distingue chez les hommes la voix prétendue mixte de la voix de tête, c'est que, par une certaine poussée d'air, on peut donner à un son pris en demi-voix l'intensité et la sonorité d'un *forte*, tandis qu'un son pris en voix de tête ne peut effectuer son passage en voix de poitrine et arriver au *forte* sans un soubresaut, un hoquet, qui vient affirmer la différence entre les deux registres ».

Pour les femmes, dit-il, le phénomène est semblable. A ce propos, le docteur CASTEX nous dit :

« Mes observations m'ont permis de voir que, quand l'artiste passe de la voix de poitrine à la voix mixte, sa glotte se desserre un peu dans le sens transversal, mais elle ne prend aucunement l'attitude de fausset. La poitrine continue à vibrer, quoique plus faiblement. » Conclusion : « En ajoutant mes recherches à celles qui ont précédé, nous pouvons admettre :

« 1° Que, dans la voix de poitrine, l'appareil est contracté, la glotte serrée, le muscle de la corde vocale (thyro-aryténoïdien) contracté, le pharynx de même, les couches fibreuse et muqueuse de la corde vibrent comme le thorax ;

« 2° Que, dans la voix de tête, l'appareil est relâché, la glotte entr'ouverte, le muscle de la corde détendu, le pharynx de même, seule la muqueuse vibre et non le thorax ;

« 3° Enfin que, dans la voix mixte, les conditions sont celles de la voix de poitrine avec des contractions moindres. »

La jeune école européenne et américaine se rattache de plus en plus aux théories physiologiques des deux registres. Cependant, nombreux encore sont les traités modernes qui préconisent trois registres. Celui de LANKOW, même, signale un quatrième registre pour les notes très élevées des voix féminines : « le flageolet ».

Cette abondance de registres provient de ce qu'il faut expliquer le déplacement ou changement d'attitude du larynx dont les bons chanteurs sont parfaitement conscients. Partant de cette théorie, que : un registre représente l'ensemble des sons fournis par une attitude à peine modifiée du larynx, — et ce cas ne peut se présenter au plus que sur l'étendue d'une quarte, — on est obligé d'admettre plus de deux registres.

Comment les professeurs et les physiologistes envisagent-ils la production des différents registres? Il serait oiseux de donner ici toutes les controverses qui obscurcissent la question. Nous nous bornerons donc à quelques textes dont l'autorité n'est plus contestée.

Phénomènes communs aux deux registres qui composent une voix humaine. — Afin de rendre plus claires les différentes observations concernant les registres, nous donnerons d'abord la théorie générale de la production du son, dont BATTAILLE nous fournit un très net exposé.

« 1° La génération du son vocal n'a jamais lieu sans que les ligaments vocaux soient tendus et sans qu'ils vibrent en totalité ou en partie; 2° la rapidité des vibrations est en raison directe de la tension membraneuse; 3° l'amplitude des vibrations est à la fois en raison inverse de la tension, en raison directe de l'intensité du courant d'air et en raison directe de l'étendue de la surface vibrante; 4° la tension membraneuse est en raison inverse de l'intensité du courant d'air et en raison directe du degré d'occlusion de la glotte en arrière, pour un son donné; 5° l'occlusion de la glotte en arrière peut augmenter graduellement jusqu'à un peu au delà des extrémités antérieures des apophyses aryténoïdes; 6° son étendue est en raison directe de l'élévation du son; son énergie est en raison directe de l'intensité du courant d'air; 7° cette occlusion est très manifeste jusqu'à certaines limites tonales qui correspondent aux limites antérieures des apophyses aryténoïdes; 8° à partir du moment où les apophyses aryténoïdes se sont affrontées sur toute leur longueur, l'agent principal de l'élévation du son est la tension longitudinale. L'occlusion de la glotte en arrière est beaucoup moins apparente; 9° l'occlusion postérieure de la glotte est indispensable à l'éclat et à l'élévation du son. Néanmoins, on peut produire une série de sons, la glotte étant ouverte dans toute sa longueur, mais cette série est limitée à la partie la plus grave de l'échelle vocale et les sons n'ont aucun éclat; 10° pour un son donné, le degré d'occlusion de la glotte en arrière est en raison inverse de l'intensité du courant d'air; 11° les ligaments thyro-aryténoïdiens supérieurs ne prennent aucune part à la génération du son et les ventricules de MORGAGNI demeurent linéaires. »

Cependant, nous ne devons pas omettre ici que tout un groupe de physiologistes, depuis SAVART pour aboutir aux remarquables travaux du docteur GUILLEMIN[1], accorde aux ventricules de MORGAGNI le rôle principal dans la production du son. Cette conception entraîne forcément une nouvelle théorie sur la formation physiologique des registres. Revenons aux théories généralement admises.

Registre ou voix de poitrine. — Avant et après CH. BATTAILLE, d'éminents physiologistes exposeront les théories que nul n'a exprimées mieux que lui. C'est donc son texte qui nous servira ici de base.

Phénomènes particuliers au registre de poitrine. — « 1° Les ligaments vocaux vibrent dans toute leur étendue; 2° la tension longitudinale est, en général, plus forte que dans le registre de fausset; 3° l'ouverture de la glotte est rectiligne; 4° les aryténoïdes s'affrontent principalement par le tiers inférieur de leurs faces internes; 5° les parois du vestibule de la glotte sont moins tendues que dans la voix de fausset... L'étendue de la voix de poitrine doit dépendre : 1° de la longueur des apophyses aryténoïdes, de l'étendue et de la force de contraction permises aux muscles crico-thyroïdiens, c'est-à-dire du volume du larynx; 2° de la présence ou de l'absence des fibres thyro-aryténoïdiennes insérées aux ligaments vocaux, du nombre et de la force de ces fibres, c'est-à-dire d'une disposition anatomique variable avec les sujets et aussi rare que précieuse. » En effet, les chanteurs dont la voix de poitrine est étendue ont des apophyses aryténoïdes longues, des larynx volumineux. Ils emploient, pour élever le son, une tension en longueur relativement moins considérable, ce qui fait supposer que l'occlusion de leur glotte en arrière s'opère dans une plus grande étendue. Au contraire, chez les enfants, les femmes, dont les apophyses sont courtes, la voix de poitrine est peu étendue, la tension longitudinale relativement plus forte.

BROWNE et BEHNKE se rallient à cette théorie, mais proposent pour ce registre le qualificatif « épais ».

La différence de fonctionnement entre le larynx masculin et le larynx féminin est admise par tous les théoriciens de cette époque et même encore de nos jours. Elle explique l'étendue que donnent les physiologistes et chanteurs à chaque registre pour les différentes voix. Nous verrons plus loin dans quelle mesure il est bon d'en tenir compte.

DIDAY et PETREQUIN, d'autre part, observent que le mécanisme de la « voix sombrée » est le même que celui de la « voix de poitrine ». Cependant, le larynx reste fixe dans la voix sombrée.

« L'observation nous apprend, écrivent-ils, que, dans cette espèce de chant, on a besoin, pour atteindre aux sons élevés, d'une constriction plus forte de la glotte et d'une expiration plus active. Le resserrement simultané du thorax et de l'ouverture laryngienne est... produit par une synergie dont l'effort nous offre l'exemple. La rigidité des régions sus et sous-thyroïdiennes pendant le chant sombré, la fatigue qu'on y éprouve après l'exercice prolongé de cette voix, l'intervention continuelle et obligée de la volonté pour maintenir et régler le jeu de l'organe, tout montre qu'il s'opère dans les muscles *extrinsèques* du larynx une contraction énergique. »

Et voici ce qu'ajoute le docteur CASTEX[2] :

« La voix de poitrine est égale à :

Glotte serrée.
Ouverture glottique allongée.

1. *Génération de la voix et du timbre.*
2. CASTEX, *Etude physiologique des divers mécanismes de la voix chantée*, 1895.

Cordes allongées.
Pharynx contracté.
Poitrine vibrante.

Registre ou voix de tête. Fausset. — Nous avons vu précédemment certains théoriciens employer dans la même acception les mots *tête* et *fausset*, d'autres, au contraire, leur donner à chacun un sens spécial, ainsi que le fait Toméoni, dont voici l'intéressante opinion :

« La voix de tête, lorsqu'elle est plus ou moins appuyée de poitrine, prend la qualité du son qu'on appelle *fausset*. Ces sons employés avec adresse produisent des effets très agréables, surtout dans la bouche des hommes, quand la nature les a doués de la plus belle des voix qui est le *ténor*. »

D'autres encore, parmi lesquels Garcia, associent les deux termes.

Si nous recourons à l'étymologie du mot fausset pour y chercher quelques éclaircissements, nous constatons que les avis diffèrent.

Nous lisons dans le *Dictionnaire Ménage* (1750) : « Voix aiguë qui contrefait le dessus en un concert et qui, d'ordinaire, est désagréable et discordante parce qu'elle n'est pas naturelle. Quelques-uns dérivent ce mot du latin *fauces*. Je crois qu'il vient plutôt de *faux*, en latin *falsus*. Une voix de fausset est une voix ordinairement discordante et par conséquent fausse. »

Diday et Petrequin, en 1844, écrivent : « Nous maintenons l'orthographe de *fausset*, malgré l'avis contraire de Colombat. *Fausset* implique un manque de justesse qui n'est pas justifié; ce qui constitue une erreur au point de vue de la musique. *Faucet* donne l'arrière-bouche comme lieu où se forme cette voix; ce qui équivaut à une erreur physiologique. »

Ces physiologistes ont tort, ainsi que le fait remarquer le docteur Segond, lorsqu'ils prétendent qu'une basse-taille ne peut chanter en « voix de fausset ». Lablache, Tamburini, Géraldi, Levasseur l'employaient. C'est surtout une question de culture vocale.

Ch. Battaille opte franchement :

« Comme le larynx est situé dans la gorge *in faucibus* (du latin *fauces*, la gorge), et que la voix ne peut se produire ailleurs que dans le larynx, on ne saurait pas plus dire la « voix de fausset » qu'on ne dirait l'œil de la tête, la main du bras, le pied de la jambe... Seulement, j'ai rétabli l'orthographe, véritable, selon moi, du mot *fausset*, d'après l'étymologie latine, l'étymologie italienne m'ayant semblé beaucoup moins acceptable. »

Suivant l'avis de Darmesteter et Hatzfeld, nous disons que *fausset*, en italien *falsetto*, dérive plutôt du latin *falsus, feint* et non *faux*. Cette dernière acception eut une certaine vogue au XVIIIe siècle. On y voulait voir l'affirmation d'un défaut, le manque de justesse qui, malheureusement, est trop souvent dû aux mauvaises attitudes vocales. Cependant, ce défaut n'est pas inhérent au registre de fausset; dans notre partie historique, nous avons exposé suffisamment les succès mérités des *falsetti* pour n'avoir plus à justifier ici toute cette pléiade d'excellents chanteurs spécialisés dans l'emploi de ce registre.

Ne nous arrêtons pas non plus aux théories de la voix « surlaryngienne » préconisée par Garaudé et Fétis qui se réclament de Bennati. Ce dernier se défend lui-même en ces termes :

« La production des sons aigus n'est pas due à la contraction des muscles du voile du palais, car j'admets que la formation du son, en général, s'effectue dans le larynx; mais, seulement le *renforcement* ou *modulation* des notes du fausset ou sur-laryngiennes est dû particulièrement à la contraction des muscles du voile du palais. »

L'observation était intéressante quant aux résonateurs dont le rôle est souvent mal compris encore. Le tort de Bennati et de ses partisans fut d'employer l'expression équivoque « notes sur-laryngiennes ».

Stephen de la Madelaine signale, ainsi que Garcia, l'utilité de ces résonances pharyngiennes et naso-pharyngiennes.

Diday et Petrequin[1] consacrent une étude spéciale à la voix de fausset, dont ils définissent ainsi le fonctionnement physiologique :

« Pour donner les sons de fausset, la glotte se place dans un état tel que les cordes vocales ne peuvent plus vibrer à la manière d'une anche. Son contour représente alors l'embouchure d'une flûte, et, comme dans les instruments de ce genre, ce n'est plus par les vibrations de l'ouverture, mais par celles de l'air lui-même que le son est produit. »

Les mêmes physiologistes remarquent fort justement que le fausset peut être donné en timbre clair ou sombré.

Une fois de plus, nous trouverons dans le texte de Battaille le résumé des travaux spéciaux faits sur ce sujet.

Phénomènes particuliers au registre de fausset. — « 1° La région sous-glottique des ligaments vocaux cesse de prendre une part directe à la génération du son, et les vibrations n'existent plus efficacement que dans la région ventriculaire et dans le bord libre de ces mêmes ligaments; 2° la tension longitudinale est, en général, plus faible que dans le registre de poitrine; 3° l'ouverture de la glotte prend une forme plus ou moins elliptique suivant la nature de la voix, la grosseur et la densité des ligaments vocaux; 4° les aryténoïdes s'affrontent principalement par les deux tiers supérieurs de leurs faces internes; 5° les parois de la glotte sont plus redressées et aplaties que dans le registre de poitrine. »

Le docteur Castex groupe ainsi ces phénomènes :

Voix de tête équivaut à :

Glotte entr'ouverte.
Ouverture glottique raccourcie du tiers environ.
Cordes un peu raccourcies.
Pharynx relâché.
Poitrine ne vibrant pas.

Nous avons déjà dit précédemment que le clergé du Moyen âge défendit, à plusieurs reprises, l'emploi de la voix de fausset critiquée aussi par saint Bernard. « Il faut, dit-il, que les hommes chantent d'une manière virile et non avec des voix aiguës et factices comme des voix de femmes, ou d'une manière légère et lascive comme des histrions. »

Au contraire, à la fin du XVIe siècle, au sein de l'Église même, on cultive ce registre, et Tosi, en 1723, observe déjà que : « Beaucoup de maîtres, ne sachant pas reconnaître la voix de fausset de leurs élèves, leur font chanter le contralto pour s'éviter la peine de le chercher. Un maître intelligent, qui sait qu'un soprano sans fausset est forcé de chanter dans une étendue restreinte, fait tous ses efforts pour la lui acquérir. » Cette remarque est encore d'actualité.

Après plusieurs siècles de succès, principalement en

1. *Du Mécanisme de la voix de fausset*, 1844.

Italie, les falsetti et les ténors qui se servent de la voix de fausset passent de mode.

J. Faure se plaint qu'on commence à ridiculiser l'emploi de la voix de fausset en Italie et en France où cette réforme a de grandes conséquences, car la voix de fausset augmente de plusieurs notes le clavier vocal des ténors.

Registre ou voix mixte ou registre du médium. — Quoique les physiologistes ne reconnaissent pas scientifiquement ce troisième registre, certains tentent cependant de l'expliquer.

Mandl écrit :

« On appelle voix mixte les sons les plus élevés de la voix de poitrine adoucis et sombrés, et chez les femmes, médium ou fausset, le commencement du registre supérieur. »

Pour le docteur Castex, la voix mixte est : « Une voix de poitrine sans intensité : mi-voix, *mezza voce*, demi-teinte. Mes observations m'ont permis de voir que, quand l'artiste passe de la voix de poitrine à la voix mixte, sa glotte se desserre un peu dans le sens transversal, mais elle ne prend aucunement l'attitude du fausset. La poitrine continue à vibrer, quoique faiblement. »

Pour le docteur Perretière, la voix mixte est aussi une « voix de poitrine diminuée » qui correspond aux notes les plus élevées de ce registre, et trouve son expression dans la demi-teinte ou la demi-voix des chanteurs.

Nous avons dit déjà que Faure n'admet pas ce registre, qu'il traite fort justement d'« imaginaire ».

Lablache et Garaudé n'accordent ce troisième registre qu'à la voix de femme ; le premier, sous le vocable de *médium;* le second, sous celui de *mixte*.

La *voix palatine* de Crosti n'est autre que le registre mixte de la majorité des chanteurs.

Passages et fusion de registres. — La division du clavier vocal en portions inégales de timbre et de mécanisme devait amener une difficulté que les théoriciens ne pouvaient résoudre sans créer un compromis, dont le but fût de ramener l'étendue de la voix à une égalité de sonorité.

Que les maîtres anciens, eux aussi, aient pris garde à cet équilibre de sonorité dont l'acquisition est possible par le travail des différentes attitudes laryngiennes qui gouvernent une voix du grave à l'aigu ou *vice versa*, cela ne doit pas nous surprendre. Mais, nous remarquons, dans les observations qu'ils nous ont léguées, avec quel soin ils se cantonnent dans le domaine du timbre sans chercher de preuves physiologiques, en grande partie impossibles à établir jusqu'à la fin du XVIe siècle, et bien incomplètes de nos jours. Leurs guides les plus sûrs sont les sensations, surtout l'audition, qui ne trompent pas leur expérience de chanteurs consommés. Au contraire, et pendant un laps de temps assez important, la science du XIXe siècle devait compliquer de beaucoup nos études, tout en obligeant les chanteurs à chercher des explications plausibles, qui admissent l'existence de nombreux registres, et permissent l'égalisation de timbre du clavier vocal. Or, phénomène digne de remarque, les théoriciens, qui ne peuvent s'entendre ni sur le mécanisme, ni sur l'étendue des registres, s'accordent tous sur la façon d'égaliser la sonorité de la voix, tant est grand le besoin de sortir de cette impasse. Leurs définitions des « passages » d'un registre à l'autre aboutissent toutes au même résultat. Ce qui est fort heureux pour les élèves!

Que nous prenions le texte de Tosi, ou celui de Mancini ou ceux de Garcia, Lamperti, — sans compter les innombrables méthodes modernes qui préconisent l'éducation de la voix par le système des registres, — nous y trouvons toujours les mêmes règles. Battaille, dont nous citons les lignes, a pu leur donner une apparence scientifique : « On sait quelle importance les chanteurs doivent attacher à rendre facile et imperceptible à l'oreille le passage d'un registre à l'autre. Chez les femmes surtout, cette fusion est de première nécessité. Or, j'ai démontré, dans mes *Recherches sur la phonation*, que le muscle thyro-aryténoïdien engendrait alternativement les deux registres de la voix humaine, par la contraction ou le relâchement de l'un de ses faisceaux ; c'est donc ce faisceau qu'il faut accoutumer à une action aisée et régulière pendant qu'il est dans un état de tension modérée. Dans la pratique, cela revient à poser en principe, qu'il faut étudier le passage d'un registre à l'autre, du *fa*³ au *sol*³, pour les femmes et les ténors, du *mi*³ au *fa*³, pour les barytons, parce que, vers ces deux points, la tension musculaire est modérée et que le registre de faucet possède déjà assez d'éclat pour être employé avec avantage. En second lieu, cela conduit à l'exercice suivant : faire répéter alternativement et souvent les sons *fa*³ de poitrine et *sol*³ de faucet aux ténors et aux femmes, *mi*³ et *fa*³ aux barytons, en liant ces deux sons à l'aide d'une expiration lente et régulière, afin que le faisceau du thyro-aryténoïdien s'accoutume à se tendre et à se relâcher avec aisance, promptitude et adresse.

« Le passage d'un registre à l'autre sur la même note et selon le même procédé est également un excellent exercice.

« Je prescris aux femmes d'étudier la fusion des registres, autrement dit, le *passage*, au *fa*³, parce que c'est au *fa*³ ou au *sol*³, tout au plus, que se trouve la limite naturelle du registre de poitrine...

« Les sons de faucet qui avoisinent le registre de poitrine sont toujours plus faibles que les autres, parce qu'ils touchent à la limite inférieure de ce même registre. Cette disposition, chez les sujets qui n'ont point exercé leur voix, est naturelle et due uniquement à ce que le larynx, habitué à produire instinctivement en voix de poitrine le son *fa*³, je suppose, et voulant faire entendre de suite après le son *sol*³ du registre de *faucet*, lequel exige une détente brusque et une transformation de l'orifice glottique, le larynx, dis-je, exécute ce mouvement avec une maladresse plus ou moins grande, un élargissement de la glotte trop considérable, un courant d'air insuffisant, et, par suite, ne fait entendre qu'un son faible et sourd. Aussi, cette impression se corrige-t-elle aisément par le travail, pourvu que l'élève soit attentif, adroit, et que les tissus laryngiens soient de bonne qualité. Mais, chez les sujets qui ont abusé du registre de poitrine en exagérant son étendue, la faiblesse des sons de faucet avoisinant ce registre est extrême et résulte uniquement de la fatigue causée à l'organe par une dangereuse contravention aux lois naturelles. Maintenant, si l'on observe que les femmes, et particulièrement les soprani, emploient presque exclusivement le registre de faucet du *sol*³ au *sol*⁴, on comprendra aisément qu'il est cent fois préférable, en tous cas, de placer les notes sourdes de faucet là où elles seront moins souvent entendues, c'est-à-dire du *mi*³ au *la*³ ou au *si*³, que de les installer en plein médium, là où elles blesseront à chaque instant l'oreille la moins délicate. Commettre la faute d'agir

autrement, serait imiter un homme qui, ayant la liberté de choisir sur sa propre personne l'emplacement d'une difformité, se l'irait placer au milieu du visage... En ces derniers temps, on a abusé du registre de poitrine chez la femme au point de l'étendre jusqu'au *si*^{3}, à l'*ut*^{4}, et même au *ré*^{4}. On ne pouvait rien imaginer de plus désastreux, et c'est commettre un véritable attentat que d'exercer les voix à de pareilles folies... Les sons dont nous parlons ne peuvent s'obtenir qu'à l'aide de violentes contractions et d'un tiraillement énorme des ligaments vocaux qui épuisent les muscles et leur impriment souvent un tremblement qu'on ne peut bientôt plus maîtriser, sans compter que la membrane vocale distendue sans ménagement s'engorge, s'enflamme et cesse de produire des sons purs et agréables. Le nombre des voix de femmes brisées par ce cruel abus est considérable, et c'est un devoir que de signaler les dangers certains d'une pareille dérogation aux lois naturelles. »

Imposer le *passage* sur les mêmes degrés, quelles que soient les différences que peut présenter anatomiquement chaque individu, était une conséquence fatale de la théorie des registres. Il est surprenant de voir un maître tel que BATTAILLE se laisser influencer au point de commettre un semblable non-sens physiologique.

Cependant, à la même époque, beaucoup de professeurs étaient moins affirmatifs quant à l'emplacement des fameux *passages*. L'un d'eux, LAMPERTI, fait la remarque suivante :

« La formation des individus est si différente que l'on ne peut fixer les endroits des changements de registre. »

Les observations scientifiques récentes ont confirmé cette assertion.

Le docteur CASTEX, qui emprunte à FAURE, GAILLARD et Mme VIARDOT, la théorie des passages, écrit qu'ils se font en moyenne : pour le soprano, du *mi*^{3} au *fa*^{3}; pour le mezzo-soprano, du *fa*^{3} au *sol*^{3}; pour le contralto, du *mi*^{3} au *sol*^{3}; pour les ténors, les barytons et les basses, en moyenne également, du *mi*^{3} au *sol*^{3}.

« Mais, ajoute-t-il, il y a encore ce qu'on pourrait appeler les faux passages. Exemple : chez les femmes, il se produit entre les *ré*^{4} et *fa* un changement de timbre qui donne l'impression d'un passage. Le faux passage est au-dessus du vrai. Chez les barytons, entre les *la*^{2} et *si*^{2}, au moment où la voix de poitrine devient palatale, il se produit *un faux passage* dû à un simple changement de timbre, sans que le larynx lui-même modifie son attitude. Ce faux passage se trouve en ce cas au-dessous du passage réel. »

Or, *les faux passages du docteur* CASTEX *correspondent aux vrais passages d'autres physiologistes;* et ces passages peuvent s'expliquer par ce fait que les modifications laryngiennes et pharyngiennes se produisent d'une façon d'autant plus sensible que l'on arrive aux extrémités de la tessiture.

Embrouillés dans toutes ces controverses, *comment vont faire les chanteurs pour résoudre la question du passage d'un registre au registre voisin?* Nous résumerons ainsi les lignes que consacrent à ce sujet, avec plus ou moins de clarté, la grande majorité des professeurs partisans de l'étude des registres. Lorsqu'on arrive à une des notes élevées extrêmes d'un registre, par exemple celui de poitrine, si l'on veut passer en registre de médium, on commence par adoucir les notes de poitrine, « on les mélange de voix de médium », disent certains théoriciens, on tâche de donner par le travail et le souffle un peu d'intensité aux notes graves du médium, « on les mitige de voix de poitrine ». Cet entraînement est long et périlleux, nous disent les partisans de cette école. En ce qui concerne le passage de *médium* ou *fausset femmes* au *registre de tête*, il faut procéder de même.

Certaines écoles, notamment celles de GARCIA, BATTAILLE et un grand nombre de modernes, préconisent même de marquer fort le passage au début des études, pour rendre l'élève conscient. Ensuite, on égalise la sonorité par le procédé mentionné plus haut.

A quoi tend cette théorie de l'égalisation des registres? — Que se passe-t-il au point de vue des gestes accomplis par l'appareil vocal? Chaque note émise tend à retrouver sa position normale dans les gestes naturels qui, seuls, produisent un clavier vocal de sonorité égale, ce qu'a très bien démontré le docteur MARAGE[1] dans sa théorie des registres. Comme tous les physiologistes, ramenant le nombre des registres à deux, blâmant les termes de voix de poitrine et de voix de tête, l'éminent savant (qui nous indique aussi le mécanisme à choisir) constate dans des expériences faites avec le tambour de MAREY, instrument inscripteur, deux cas très différents :

Premier cas. Il y a une différence très marquée entre les deux registres; alors, il se produit une contraction brusque des deux muscles crico-thyroïdiens.

Deuxième cas. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête est moins marqué; alors, la courbe (d'inscription) monte peu à peu, et chez certains artistes elle est presque continue, sans raccordement... Le crico-thyroïdien peut donc, ou se contracter brusquement, ou se contracter peu à peu de manière à produire la tension progressive des cordes vocales.

Si on photographie les deux cas ainsi définis, on s'aperçoit que, *dans le premier cas, le clavier vocal présente des trous,* c'est-à-dire des notes plus ou moins faibles, même très faibles, tandis que, *dans le second cas, il ne manque pas une seule note.*

Ce qui nous amène, pour être logique, à la conclusion suivante : *Pour chaque note, sur chaque voyelle différente, il y a une attitude générale spéciale du larynx et des cavités de résonance.* Donc, physiologiquement, nous ne saurions trop le répéter, *l'expression registre est impropre* si nous lui donnons le sens exposé plus haut, et, ainsi que le disent fort justement plusieurs grands artistes, parmi lesquels FAURE, *il n'y a aucun intérêt à attirer l'attention des jeunes élèves sur cette question, si ce n'est pour leur en démontrer le côté dangereux.*

Du rapport des timbres et des registres. — Après avoir essayé de dissocier de notre mieux les deux éléments *timbre* et *registre*, après avoir prouvé que l'un peut être rendu indépendant de l'autre, nous devons faire remarquer les relations qui les rendent parfois inséparables.

Nous avons donné plus haut déjà la théorie du docteur GUILLEMIN (voir *Timbre*, p. 1013) concernant la localisation d'un centre variable de résonance rendu conscient chez le chanteur éduqué. Celui-ci est ainsi maître de plusieurs timbres. Et voici encore un texte du docteur BONNIER propre à éclaircir cette question :

« Nous avons une voix libre, une voix donnée avec le procédé que nous employons pour le langage ordinaire et pour la voix de tête lâchée et libre, et cette

1. *Manuel de physiologie de la voix.*

voix comprend toute l'échelle des sons que nous possédons, de l'extrême grave à l'extrême aigu. Mais, à divers étages de cette échelle de sons, nous pouvons appliquer certains procédés de renforcement en contractant, en tendant certaines de nos cavités pneumatiques pour en faire le véritable foyer de notre voix, lui donnant ainsi... le caractère sonore propre à la cavité vocale dont nous nous servons le plus à ce moment. »

La notion timbre est ici indépendante de la notion hauteur et, par conséquent, relativement indépendante de la notion attitude laryngienne, si nous ne parcourons qu'une partie de l'étendue de la voix que nous nommons en général *tessiture*. De là, l'emploi possible du timbre sombre ou du timbre clair sur presque toute l'étendue de la voix, et dans les deux prétendus registres physiologiques.

Si, soit dans le grave, soit dans l'aigu, nous voulons augmenter le nombre des sons susceptibles d'être émis, nous devons avoir recours aux changements d'attitude du larynx, lesquels seront, bien entendu, renforcés et colorés grâce aux formes diverses que peuvent prendre les cavités de résonance; mais, sur les extrémités de notre clavier vocal, nous ne trouverons plus qu'un seul timbre dans une seule accommodation vocale susceptible de nous satisfaire totalement. Elle appartiendra plus au domaine musical qu'au domaine expressif, et nous ne serons pas maîtres d'y créer des timbres différents.

Dans ce cas, les deux éléments registre, ou action laryngienne et timbre, ou action des cavités de résonance sont tributaires. Les deux éléments sont encore inséparables, lorsque nous employons l'effet vocal bien connu des chanteurs et musiciens de toutes les époques sous ce vocable *demi-teinte.*

LA DEMI-TEINTE

En général, on confond à tort la demi-teinte avec la nuance piano. Nous retrouverons la nuance au paragraphe spécial. Quant à la demi-teinte, qu'il faut véritablement considérer comme une accommodation spéciale de tout l'appareil vocal, nous la rattachons à la question des registres.

On peut dire que la demi-teinte équivaut aux sons harmoniques des instruments à cordes. Elle en a le charme, la douceur ou la clarté, suivant qu'on la donne en *timbre sombre ou clair.* Dans ce dernier timbre, beaucoup de théoriciens la confondent avec le registre de fausset, auquel d'ailleurs elle ressemble beaucoup par le mécanisme laryngien, tout au moins sur les notes hautes extrêmes du clavier.

La confusion de la demi-teinte avec le fausset rend très rares les textes traitant de ce sujet. Battaille l'appelle avec juste raison « la position laryngienne relâchée ».

Le docteur Bonnier lui consacre quelques lignes :

« Comment chanter les demi-teintes? dit-il. Avec le moins de souffle possible et le plus possible d'articulation de timbre. Parlez votre phrase, dites-la légèrement, mais en portant la voix à distance, et quand vous tenez le son bien étendu, bien porté et bien dégagé, chantez en gardant la même attitude vocale. Pour bien chanter la demi-teinte, il faut la parler en musique. Beaucoup de jeunes chanteurs poussent sur la demi-teinte et retiennent d'autre part la voix; c'est s'exposer au chevrotement et aux nodules vocaux, aux durillons. De plus, ces demi-teintes, qui satisfont peut-être le chanteur et son entourage immédiat, n'ont aucune portée et aucune délicatesse. Quand vous savez porter votre voix légèrement et sans effort, en douceur, à vingt ou trente mètres, il vous suffira de parler *tonalement,* c'est-à-dire de prendre l'intonation du chant au lieu de celle du langage, pour produire le maximum d'effet vocal avec le moindre effort, et l'effort ne doit jamais se faire sentir, ni au chanteur ni à l'auditeur, dans la demi-teinte. »

Evidemment, cette théorie ne se présente pas comme un modèle de clarté scientifique. Mais c'est déjà beaucoup de voir un laryngologiste établir une différence entre le registre de fausset et la demi-teinte.

Faure appelle la demi-teinte « *pianissimo en voix abandonnée* », ce qui confirme les théories données ici.

Il est possible, sans aucune fatigue, aussi bien pour les femmes que pour les hommes, d'obtenir une assez grande étendue — à peu près les deux tiers supérieurs du clavier vocal — dans cette position de l'appareil vocal, puisque en réalité *le mécanisme de cet effet est le résultat de la détente des cordes vocales à peu près telle qu'elle se présente dans le registre de tête ou de fausset.* La grande différence consiste dans la pression du souffle. Celle-ci, largement fournie dans le registre de fausset, qui demande une grande dépense d'air, est de beaucoup atténuée dans la demi-teinte. Cependant, le débit du souffle doit être extrêmement régulier, sans solution de continuité; autrement, on ne peut éviter *le couac,* accident inhérent à tout arrêt momentané de la colonne d'air productrice du son. A cause de cela, nous recommandons de soutenir la régularité de la pression d'air par la contraction des muscles expirateurs de la paroi abdominale.

Utilité de la culture des différentes attitudes vocales sur une même hauteur de son. — Nous pensons avoir suffisamment démontré les inconvénients que présente l'éducation de la voix par les méthodes à registres. L'égalisation du clavier vocal étant la première qualité à chercher dans l'entraînement, *nous préconisons le procédé de travail exposé plus haut dans la citation extraite de l'ouvrage du docteur* Marage.

Cependant, nous estimons qu'un véritable artiste doit tirer parti de toutes les ressources que lui fournit son instrument. Nous ne nions donc pas l'utilité de la culture que l'on peut faire des différents timbres vocaux. *Mais, au lieu d'en faire la base du développement de la voix, nous en reportons la connaissance et l'usage à un stade plus avancé des études techniques du chanteur.*

ÉVOLUTION DE LA VOIX

L'entraînement vocal depuis l'enfance jusqu'à la mue. — Nous avons vu précédemment (voir *Histoire des écoles,* p. 988) que le véritable travail vocal commençait vers l'âge de sept ans, et se poursuivait jusqu'aux symptômes de la mue dans les anciennes maîtrises européennes et dans les hôpitaux italiens. Les physiologistes constatent tous que, dans la période de sept à treize ans, la voix ne se modifie pas beaucoup. Ils préconisent l'entraînement vocal et reconnaissent son utilité au point de vue de la santé générale, mais à la condition d'user de la plus grande prudence. Certains conseillent de commencer à faire chanter l'enfant dès qu'il en éprouve le besoin, c'est-à-dire

quelquefois vers l'âge de quatre ou cinq ans. A ce propos, Bacilly écrit : « Il y a des enfants qui, à cinq et six ans, ont plus de dispositions qu'à quinze, et il est constant que le plus tôt que l'on peut cultiver la voix c'est le mieux; en outre qu'elle s'augmente fort par le bon exercice, moyennant qu'il ne soit pas violent, ce qui se doit régler par la prudence des maîtres. »

Bennati nous trace le plus complet et le meilleur des programmes d'étude pour les enfants : « Après avoir préparé l'ouïe de ces derniers à goûter la musique, qu'ils étudieront mécaniquement jusqu'à l'âge de sept ans environ, il convient, dès qu'on leur aura appris à ouvrir la bouche et à lui donner la forme la plus favorable à la projection du son, de leur faire exécuter posément et dans un mouvement très lent non des gammes entières, ainsi que cela se pratique habituellement, mais seulement les notes qu'ils font résonner sans effort. » Il conseille de prendre garde à la soufflerie, de ne pas fatiguer les poumons : un quart d'heure au plus par jour d'exercices suffit. « En suivant la marche que je viens d'indiquer, on dispose à se contracter spontanément, sous l'influence de la volonté, les muscles qui, parvenus à leur entier développement, n'auront que plus de flexibilité et de force. » Ces remarques devraient être prises en considération par les directeurs des diverses écoles. La disette des voix provient en grande partie de l'éducation antirationnelle qu'on donne à l'organe des enfants, chez lesquels on fait avorter les plus heureuses dispositions organiques, nous dit encore Bennati.

Mackenzie, qui s'est beaucoup occupé de ce sujet, ajoute ingénieusement : « La grande faculté d'imitation que possèdent les enfants constituera un avantage, à condition que le maître soit apte à donner le bon exemple, et que l'on ne fasse pas travailler des chœurs dont l'étude présente les plus graves inconvénients, car chacun veut crier plus haut que son voisin ».

MM. Seiler, Bach d'Edimbourg, Ch. Lunn de Birmingham, Moure, Perretière insistent sur le même sujet.

Leurs sages conclusions serviront-elles de base à une meilleure direction? Mieux vaut, en effet, laisser l'enfant, livré à son instinct, crier dans la force de ses poumons et sur sa voix naturelle, tel un jeune animal, que de lui faire subir une gymnastique pernicieuse. Le développement tardif des apophyses aryténoïdiennes favorise, il est vrai, la faculté qu'ont les jeunes garçons et les petites filles de se livrer aux pires acrobaties vocales, mais à la condition qu'on ne les leur impose pas méthodiquement.

De même, tous les maîtres de chant — nous ne disons pas les maîtres de musique — sont d'accord pour assigner à la voix des enfants une étendue restreinte, à un demi-ton près, selon les notes qu'ils peuvent émettre dans le timbre de la voix naturelle.

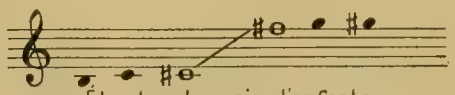
Les voix d'enfants, surtout les voix des jeunes garçons, ont été divisées depuis la fin du XIIIe siècle en deux catégories : soprano et contralto. Plus sages dans les temps précédents, les musiciens n'employaient les voix d'enfants que dans les *premiers* ou *seconds dessus*, c'est-à-dire dans les sopranos plus ou moins élevés. Malgré l'opinion de quelques chanteurs, parmi lesquels nous pouvons citer Faure, nous nous refusons à adopter la catégorie moderne des contraltos, car il est à remarquer, qu'*à part de très rares exceptions, ni garçons ni filles, avant la mue, ne présentent les caractéristiques des voix d'hommes haute-contre, ou des voix de femmes contralto*. Encore, ne voyons-nous dans ces exceptions qu'un phénomène pathologique, à moins que la mue, chez certains sujets, ne dénature le timbre par suite de fatigue vocale.

Les voix d'enfants peuvent donc être ramenées à deux divisions de sopranos dont l'étendue dépasse rarement les limites que nous indiquons en blanches.

1° Voix au timbre très clair, garçons ou plus spécialement filles.

Étendue des voix d'enfants
timbre clair

2° Voix au timbre plus rond, présentant un peu plus de volume, mais souvent d'une étendue beaucoup plus restreinte que celle indiquée ci-dessous pour la moyenne; ce qui fait placer ces malheureux parmi les contraltos.



Étendue des voix d'enfants
timbre plus rond

Quant à la question des registres, dans les voix d'enfants, nous trouvons bien dans Tosi l'indication de faire chanter les petits sopranos « en voix de tête », mais nous constatons que cette dénomination a trait uniquement à la qualité du timbre de la voix et non au mécanisme laryngien.

Si, au XIXe siècle, J. Faure parle de la voix de poitrine et de la voix de tête et de fausset chez les jeunes garçons, c'est qu'il faut satisfaire à cette détestable terminologie, mais il recommande aussi que l'on ne s'occupe que de l'émission et de l'articulation, « laissant à la nature le soin de développer la force et l'étendue ».

Crosti reconnaît trois registres : poitrine, médium, tête. Mais il souligne que ces termes « ne sont que des façons de s'exprimer ». La meilleure, l'unique solution est de *faire chanter les enfants avec leur timbre naturel* en les empêchant de *sombrer*, ou de *nasonner*, ou de *nasiller*. Alors, leur voix sera claire, pleine et sans fatigue pour leurs organes.

Ainsi, nous sommes loin des chœurs à trois et quatre parties parfois imposés à nos enfants, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, et qui provoquèrent la boutade fort juste d'un compatriote de Gevaërt[1] : « Quand mes enfants iront au collège, j'y mettrai comme condition qu'ils soient dispensés des leçons de chant. »

En résumé, du moment que le chant doit être la base des études musicales, il faut se servir de la voix des enfants, comme le faisaient les anciens, *dans leur propre timbre et dans leur modeste étendue*, quitte à écrire des œuvres spéciales pour ces instruments spéciaux qui ne ressemblent en rien aux voix d'hommes et de femmes. En surveillant la prononciation, en exigeant de l'enfant de bonnes inspirations, en ayant soin de lui ménager le temps nécessaire, on pourra obtenir de très jolis sons, et même le faire vocaliser avec plaisir s'il l'obtient sans effort.

Puisqu'on ne peut pas faire l'éducation de la voix par l'étude de chœurs, si le temps manque au professeur pour reprendre chaque enfant, qu'il forme des

1. *Annuaire du Conservatoire de Bruxelles*, année 1884.

moniteurs, comme cela s'est fait et se fait encore en Italie, et ainsi qu'on les faisait dans les maîtrises françaises avant le XIXe siècle.

LA MUE

Depuis QUINTILIEN, les théoriciens de la voix ne cessent d'insister sur les dangers que présente le chant dans la période de croissance, qui a lieu chez les enfants, entre quatorze et dix-sept ans en moyenne pour les filles, et entre quatorze et dix-neuf ans pour les garçons. Si, chez ces derniers, les désordres vocaux sont plus apparents, chez les filles, les transformations physiques entraînent tout autant de faiblesse des organes de la voix; ainsi, les risques à courir sont égaux pour les deux sexes. Comme les théoriciens du Moyen âge et de la Renaissance envisagent surtout l'entraînement de la voix au point de vue du service religieux catholique, nous les voyons s'occuper spécialement des voix de jeunes garçons. On peut dire, qu'à partir de CASSERIUS, tous les professeurs de chant recommandent le repos dans la période de la mue, c'est-à-dire au moment où l'enfant atteint l'âge de croissance qui aboutit à la puberté. Mais, on ne peut assigner un terme et une époque approximatifs à ce phénomène; il est, malheureusement, si variable en réalité, qu'il est presque impossible d'établir des règles générales.

En pratique, les limites d'âge fixées par la majorité des physiologistes deviennent inapplicables, ou bien sont cause de nombreuses erreurs commises sur les voix des jeunes garçons et des jeunes filles dont l'évolution physique est si différente d'un sujet à l'autre.

Si de rares enfants traversent la période ingrate de la mue, sans trouble de la voix, il n'en reste pas moins vrai que c'est un passage dangereux, pendant lequel l'organisme, ainsi que le dit MARX en 1826, « est employé à de bien autres effets qu'à celui de chanter ». Certes, on peut citer beaucoup de chanteurs, comme Ch. LUNN, Jenny LIND, A. PATTI, Ch. ALBONI, etc., qui, selon MACKENZIE, chantèrent depuis l'enfance. Ce sont des exceptions qui confirment la règle, et, d'ailleurs, nul ne nous dit s'ils ne furent pas aussi des exceptions dans leur développement physique.

Il faut tenir compte que la période de mue est variable :

1° Par les phénomènes vocaux qu'elle provoque;

2° Par son intensité, sa durée, ainsi que par le moment où elle se produit[1].

Chez les garçons, le phénomène s'impose nettement par le changement de timbre. La raucité de la voix, des solutions de continuité dans les sons, le passage brutal d'un son grave à un son aigu ou *vice versa*, même s'il n'y a pas enrouement absolu ou perte de la voix, constituent des preuves suffisantes pour interdire les études vocales pendant tout le temps que dureront ces indices, et jusqu'à complet rétablissement du clavier vocal adulte.

MACKENZIE a constaté que sur 500 cas, 17 p. 100 seulement des garçons, à l'âge de la mue, entre quatorze et dix-huit ans, produisaient le phénomène dit de « la voix cassée ».

Cependant, il ne peut être question de travail s'il se produit le moindre enrouement. Lorsqu'on peut suivre de près, en professeur de chant, une maîtrise actuelle, on trouve le pourcentage de ce physiologiste absolument erroné. D'abord, la majorité des enfants abandonne le chant au moment du certificat d'études, vers douze ans, c'est-à-dire avant la mue Les seuls qui persévèrent et qui gardent leur voix font des mues tardives entre dix-huit et vingt ans; ce fut le cas d'ORLANDO DE LASSUS. Nous avons eu deux élèves qui, même à vingt ans, chantaient les sopranos, et qui devinrent peu à peu ténors, l'un à vingt et un ans, l'autre à vingt-trois ans seulement. La mue ne fut jamais très caractéristique pour le premier. Quant au second, la guerre nous sépara de lui deux ans, pendant lesquels il n'avait nullement eu le temps de chanter, mais au bout desquels il se retrouva parfait ténor.

Chez de rares individus, la voix féminine persévérant malgré une puberté normale, il va de soi que les phénomènes de la mue vocale ne se produisent pas. Ce sont les voix eunuchoïdes. Il devait s'en trouver beaucoup parmi les falsetti.

Chez les jeunes filles, le développement laryngien est en réalité insignifiant pour la moyenne des sujets. Cependant, certain affaiblissement de la voix, des inégalités dans le timbre, une nervosité vocale qui prive la chanteuse de ses moyens précédents, l'inaptitude à trouver l'équilibre vocal, le défaut de justesse, devraient suffire aux professeurs et les avertir que le repos absolu s'impose. Combien de sottises ont été écrites à ce propos! Elles entraînent les personnes les mieux intentionnées à exiger de nos jeunes lycéennes des efforts qui valent à ces dernières, neuf fois sur dix, la perte de la voix. Les physiologistes modernes et les professeurs de chant, qui ont laissé la porte ouverte aux abus en formulant que la mue n'existe pas pour les femmes, sont rares, mais non moins coupables.

Le docteur BONNIER dit : « La mue, la formation, quand elles ne troublent pas profondément l'état général, ne gâtent pas la voix, si elle est laissée libre et non forcée. C'est même à ce moment qu'elle se forge, pour ainsi dire. Il s'agit de surveiller son évolution, et d'attendre qu'elle se fixe, sans se laisser tromper aux caractères passagers qu'elle peut affecter à ce moment. Si la santé générale est troublée profondément, suspendez les études, cela va sans dire; mais si l'évolution est normale, ne craignez pas de travailler modérément et sagement. » Cependant, une longue expérience nous a démontré d'une façon absolue les dangers que présente un travail même très prudent à cette époque de transformation physique, aussi bien chez les filles que chez les garçons. Comme pour les garçons, la période de la mue chez les femmes est très variable, et nous avons même constaté maintes fois une nouvelle transformation vocale présentant tous les symptômes de la mue chez des jeunes filles entre vingt et vingt-cinq ans. A ce moment, de très petites voix de soprano se sont épanouies en soprano dramatique ou en mezzo. Ce phénomène, dont ne tiennent pas compte les physiologistes, explique comment tant de chanteuses ont d'abord commencé leurs études dans un genre de voix, puis continué leur carrière dans une tout autre tessiture. La science infaillible a rejeté injustement sur les maîtres de chant ces prétendues erreurs, dont la cause est cependant physiologique. Des cas de transformation de la voix se produisent aussi après des maternités ou à la suite de maladie. GALLI, ténor, né en 1783, devint très puissante basse après une grave maladie[2].

La PISARONI, née en 1793, tout d'abord soprano, fut

1. Voir BENNATI, MANNSTEIN, MACKENZIE, MANDL, BATTAILLE, MOURE, BOUYER, GEVAERT.

2. LEMAIRE et LAVOIX, *Le Chant*.

atteinte de la petite vérole. Sa voix se transforma en contralto.

C'est au professeur de chant à savoir suivre l'évolution des voix masculines et féminines qui lui sont confiées. Il ne faut pas hésiter à changer l'entraînement vocal qui ne répond plus aux conditions offertes par des voix à développement tardif. *Il faut surtout étudier avec soin les modifications produites dans la tessiture et le timbre, qui permettent seuls de classer les voix.*

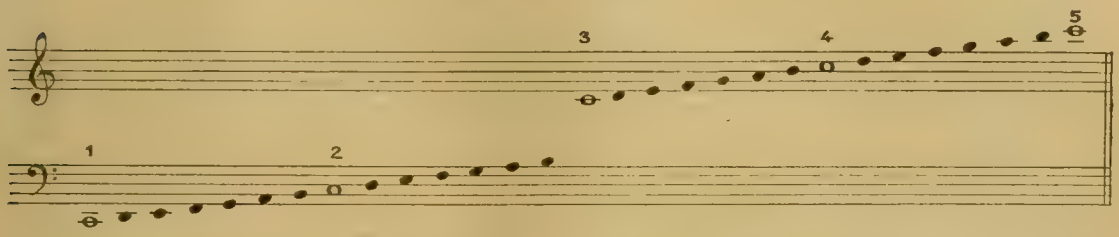
Il ressort de toutes ces observations que *tous les grands théoriciens de la voix ont sagement interdit le travail du chant dans la période de la mue, quel que soit le moment auquel elle se présente.*

L'adulte. — Les mêmes théoriciens sont d'accord pour dire qu'après la période de transition pendant laquelle le jeune garçon est devenu homme et la fillette jeune fille, on peut, sans danger, commencer les études de chant, à condition que la santé générale soit bonne et que tous les troubles vocaux aient disparu.

Il ne faut pas oublier que, jusqu'à complet développement de l'individu, la voix restera plus ou moins fragile, sujette même à certaines modifications de timbre, d'ampleur et de hauteur.

C'est cependant le moment où l'on classe parfois trop hâtivement et définitivement les voix adultes.

ÉTENDUE DES VOIX



La conception de l'étendue de la voix a varié avec les différentes époques de la musique.

Le Moyen âge avait horreur des sons très élevés ou très bas dans le chant. Nous avons déjà vu les évêques proscrire toutes ces « modulations » qui ne paraissent pas naturelles à la voix humaine.

Théodulfe raillait les basses profondes, ces *voces taurinæ* qui troublent le plain-chant par leurs beuglements. L'interprétation des œuvres chantées à l'unisson nécessitait forcément une réduction de la longueur de l'échelle vocale qui permît de rassembler les voix graves et aiguës dans une étendue moyenne. Selon Jumilhac, qui a si bien résumé les coutumes des médiévaux dans *La Science et la pratique du plain-chant* (1663), les *dominantes* des modes doivent être prises en *pleine voix* ou *mèse de la voix.* « Cette pleine voix, dit-il, n'est autre chose qu'un son qui remplit entièrement l'organe et fait le milieu de sa partie naturelle entre les deux extrémités où elle peut atteindre, savoir : entre le son le plus bas où elle peut descendre et le son le plus haut où elle peut monter. » Il ajoute que, pour réunir des voix graves à des voix plus aiguës, on devra chercher une *dominante* moyenne, ou bien obliger les voix dont le nombre est le plus restreint dans le chœur à accepter la dominante de la majorité. Ceci nous prouve qu'à cette époque aussi, on sacrifiait les voix aux besoins musicaux.

La Renaissance, avec les nombreuses parties qu'exigeaient les œuvres contrapunctiques, a recherché les voix très variées de hauteur et de timbre sans cependant réclamer à chacune d'elles la grande étendue que nous trouvons dans les écoles des XVIIIe et XIXe siècles. E. Vannes[1] recommande encore aux auteurs « de s'abstenir du soprano trop élevé ou de la basse trop grave, afin de ne pas écrire de la musique qui retentirait aux oreilles d'une manière inconvenante ».

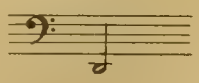
Zacconi, moins généreux que la moyenne des musiciens, dit : « Chaque voix humaine ne comprend naturellement pas plus de huit degrés. » C'est-à-dire une octave à laquelle il concède deux tons acquis par le travail, mais il ajoute : « On doit défendre aux voix aiguës de travailler les notes graves, et *vice versa,* car ce serait une perte de temps et une fatigue sans profit. »

En 1639, Parran[2] donne une explication amusante du « parfait système des anciens », qui, selon lui, « n'est autre chose que l'étendue moyenne d'une voix naturelle et non forcée, c'est-à-dire 15 degrés ou *chordes* ». Ainsi, peu à peu, l'échelle des sons exigée de chaque voix s'étend davantage jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, où les compositeurs écriront des airs qui dépassent cette quinzième, c'est-à-dire deux octaves!

Dodart signale les voix de Mlle de la Lande et de M. du Fourcomme remplissant ces conditions. Mozart cite la Bastardella qui possédait trois octaves. C'est pour la basse Elmenreich qu'il écrivait dans *L'Enlèvement au sérail* :

Elmenreich

Santini donnait le *ré*[1].



Santini

Mlle Danzi donnait le *sol*[5].

L'étendue de 17e était devenue courante chez les castrats italiens célèbres, pour qui les compositeurs de la fin du XVIIIe siècle écrivirent ces « airs de bravoure » ou de virtuosité dans lesquels la musique est complètement sacrifiée aux acrobaties vocales.

Ce n'est pas sans avoir recours à toutes les positions laryngiennes praticables que les grands chanteurs obtinrent ces remarquables étendues. Cependant, il nous faut attendre le XIXe siècle pour avoir

1. *Recanetum de musica aurea,* 1533.

2. *Traité de la musique théorique et pratique,* 1649.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

quelques données scientifiques sur ce sujet, qui fera l'objet de la trop fameuse question dite « des registres. » Nous n'avons pas à parler ici de la génération de la voix humaine, car les théories des physiologistes sont tellement nombreuses et contradictoires que, s'il fallait en tenir compte pour travailler notre instrument, nous deviendrions incapables de proférer un son. LEMAIRE et LAVOIX crurent pouvoir, dans leur intéressant ouvrage, fixer cette théorie.

La science a évolué. Actuellement, il ne nous est pas permis de nous prononcer catégoriquement sur ce point. Une seule loi physiologique semble justifier les *impressions* que nous ressentons. GALIEN en avait eu la prescience. Le docteur SEGOND l'a formulée en 1846 : « La hauteur des sons, dit-il, est égale aux degrés de tension divers des cordes vocales. »

Par bonheur pour nous, il ne nous est nullement nécessaire d'analyser, lorsque nous chantons, si les cordes vocales ou ligaments vocaux jouent le principal rôle, ainsi que le soutiennent la plupart des physiologistes, même modernes, ou si ce sont les ventricules, secondés par les cordes vocales, qui produisent les différentes hauteurs de sons, comme le démontrent les docteurs GUILLEMIN[1] et GLOVER. — Quoique, sur bien des points, le chanteur instruit puisse faire appel au *sens musculaire* pour comprendre son mécanisme vocal[2], nous ne trouvons dans aucune œuvre la preuve qu'un chanteur, fût-il BATTAILLE lui-même, ait pu, par ce sens, éclaircir cette question. Par contre, nous verrons cependant, que *nous avons parfaitement conscience des déplacements du larynx dans les différentes parties de l'étendue de la voix, de même que du mouvement du larynx dans les attaques des voyelles.*

En effet, lorsque nous exécutons une gamme vocale ascendante ne dépassant pas l'étendue de notre voix naturelle, nous sentons une tension plus forte de degré en degré, à condition que nous ne fassions pas intervenir le facteur *pression de souffle renforcé* dont nous avons parlé au paragraphe : *Influence sur l'intensité* (voyez BATTAILLE, p. 1007). Ce fait est observé par MERSENNE, qui dit à ce propos : « La glotte est une fente faite de deux productions du cartilage aryténoïde... plus ouverte aux sons graves qu'aux aigus;... si elle garde une même ouverture en faisant des notes différentes quant au grave et à l'aigu, il faut que le vent soit poussé différemment, à sçavoir plus fort pour la voix aiguë et plus faiblement pour faire la voix grave. »

On voit donc qu'en réalité, *nous avons à notre service plusieurs moyens pour le même effet.* La réflexion, l'expérience mieux que l'instinct nous avertissent de l'emploi que nous en pouvons faire, *chacun selon nos propres organisations physiques.* Aussi, le docteur MARAGE nous donne-t-il la plus sage formule, lorsqu'il nous dit que, pour chaque son émis sur une syllabe donnée, il y a un ensemble de gestes qui créent une attitude spécialement bonne du larynx et des cavités mobiles de résonance. Les modifications de détail, qui se produisent dans les gestes vocaux selon les aptitudes de chaque sujet, avaient certainement été remarquées des vieux maîtres qui, nous l'avons vu, se gardaient bien de réclamer de leurs élèves une servile imitation.

Si, maintenant, nous voulons résumer cette question du mécanisme de la hauteur, nous pouvons dire que : *dans l'émission, soit ascendante, soit descendante, des sons que nous pouvons produire, nous éprouvons une tension laryngienne et une modification dans l'attitude de cet organe différentes pour chaque hauteur de son.* Les données scientifiques élémentaires, que devrait avoir tout chanteur, nous permettent de devenir conscients de ces mouvements laryngiens. *L'étendue totale d'une voix n'est cependant pas son mode de classification.* Deux facteurs autrement importants interviennent qui, nous l'avons vu, jouaient déjà le rôle principal au Moyen âge, et dont nos modernes physiologistes ont fait ressortir les précieux avantages : la *tessiture* et le *timbre.*

Tessiture du mot italien : *tessitura*, qui signifie trame, tissu. Nous ne trouvons pas trace de ce terme avant le XIXe siècle, même chez les Italiens. Mais, lorsque les Pères de l'Eglise recommandent aux chanteurs de n'exprimer les louanges de Dieu qu'avec des sons mâles, et non avec ces accents aigus qui les font ressembler à des femmes, ils demandent que chacun reste dans sa tessiture, c'est-à-dire dans le timbre des notes qui forment les degrés médians de chaque voix; ce que J. FAURE et tous ses contemporains dénommeront : « la partie du clavier vocal sur laquelle le chanteur se trouve le plus à l'aise ».

Selon BONNIER, la tessiture de notre voix est composée de toutes les notes « que peut renforcer notre appareil pneumatique à parois vivantes ». Cette définition renferme un gros danger, car des notes extrêmes, prises dans des positions laryngiennes fatigantes, sont parfaitement renforcées par notre appareil pneumatique ou, plus simplement dit, par nos cavités de résonance, sans pour cela faire partie de la tessiture, c'est-à-dire de la *série des notes faciles sur lesquelles chaque chanteur peut, sans efforts, ce qui ne veut pas dire sans entraînement, obtenir tous les effets de justesse, de nuances, de prononciation et d'expression que l'on peut exiger de la voix humaine.*

La tessiture d'une voix peut varier d'étendue. En général, on peut dire qu'elle embrasse l'intervalle d'une dixième. C'est la base de classification des voix pour toute la période de la Renaissance. Nous l'avons conservée, mais en restreignant et en faussant la portée de sa signification, ainsi que nous le verrons bientôt au chapitre des classifications. Car *il est illogique de vouloir assigner à tous les sopranos ou à toutes les basses les mêmes limites de hauteur des sons dans leur tessiture.*

CLASSIFICATION DES VOIX ADULTES

Les auteurs du Moyen âge ne se préoccupent pas du classement des voix. Le plain-chant, même le déchant, utilisent n'importe quels éléments. Pourvu que les voix soient justes, bien timbrées, ni trop aiguës ni trop graves, les conditions requises par la musique médiévale sont remplies. Mais il n'en peut plus être de même dès que le chœur se compose de plusieurs parties musicales. Un choix s'impose, qui va s'affirmer avec les primitifs de l'école franco-flamande.

Aussi, retrouvons-nous, dans tous les traités de la Renaissance, la division des voix en quatre parties principales : 1° *Dessus* ou *superius;* 2° *Contra* ou *contratenor* ou *haute-contre,* ou *altus;* 3° *Taille* ou *tenor;* 4° *Basse* ou *basse-contre.* Ces voix se subdivisent elles-mêmes selon leurs aptitudes meilleures, soit vers les notes graves, soit vers les aiguës. Aussi, l'on voit cha-

1. *Génération de la voix et du timbre.* Le lecteur trouvera dans cet excellent ouvrage tout ce qui a été dit sur la question de la génération de la voix.

2. MACKENZIE.

cune des neuf clés, commandant une portée de cinq lignes, indiquer d'une manière certaine l'*ambitus* dans lequel chaque genre de voix pouvait donner, sur une étendue moyenne d'une onzième, les sons les plus faciles et les meilleurs. H. Expert, dans son admirable collection *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, livraison 17e, a très bien résumé cette question.

Cette étendue de onzième, base de classification rationnelle reposant sur l'unité de timbre de la voix, est rarement dépassée jusqu'au XVIIe siècle, et les théoriciens, parmi lesquels nous trouvons Zarlino, Zacconi, Praetorius, même Parran, font bien observer que l'on devra s'abstenir de sortir des limites que la nature a créées à chaque voix.

Cependant Praetorius admet que, dans le service divin, des basses très profondes sont nécessaires, quoique rares. Ceci tient à ce que le diapason d'église est plus grave que celui de la musique de chambre.

Dans les *Institutions harmoniques* de Zarlino, nous trouvons ces quatre vers du poète mantouan Théophile Folengo, qui expriment joliment le rôle dévolu à chacune des quatre voix principales :

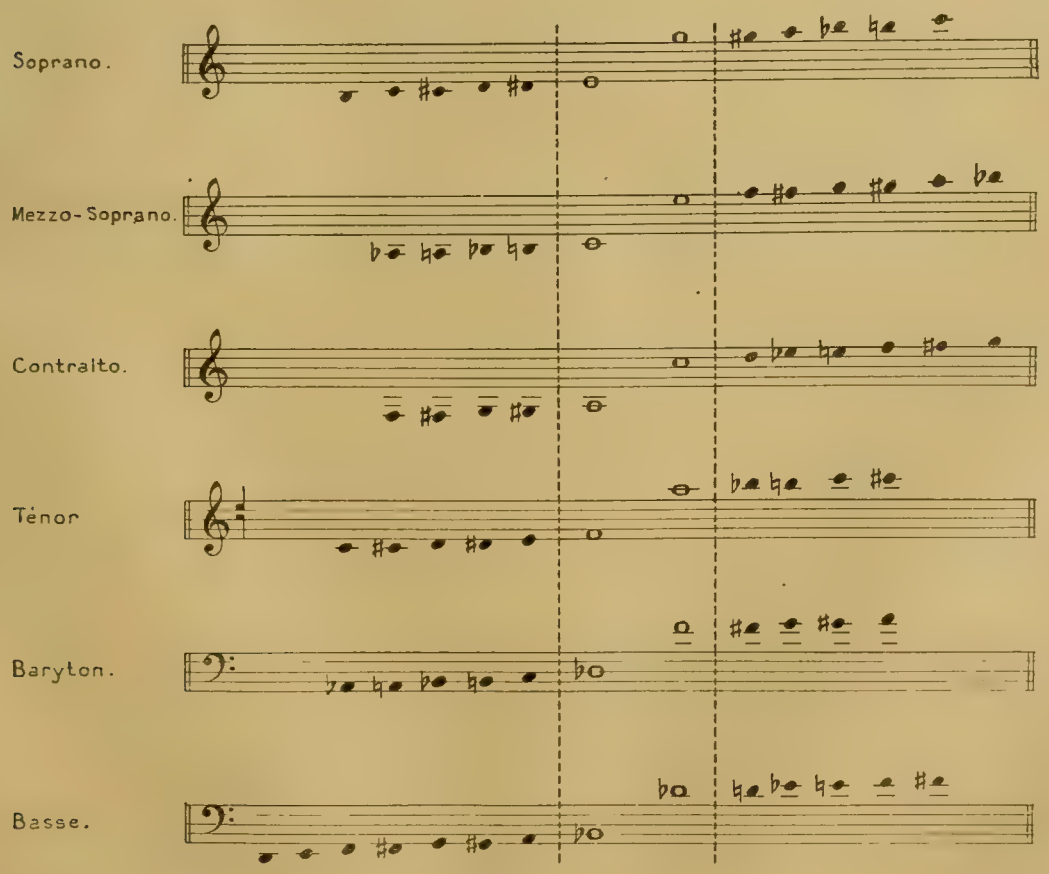
Plus ascoltantum sopranus captat orecchias,
Sed tenor est vocum rector, vel guida canentum.
Altus appollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat fundat et auget.

Cerreto[1] nous ramène aux spéculations des plus beaux jours de la scholastique : « Les musiciens ont donné aux voix quatre dénominations : basse, ténor, alto ou contralto, cantus ou soprano, parce qu'ils considéraient qu'il y avait quatre sons pour former les vraies et parfaites harmonies, et que chaque voix représente un des quatre éléments : Terre, élément grave ; Eau, élément moins grave; Air, élément aigu ; Feu, élément suraigu.

Les siècles suivants retiendront cette classification générale des voix en quatre espèces principales, mais avec des préférences plus marquées pour certaines de ces voix suivant les différentes époques.

Par Carissimi, Bach, Haendel, Rameau et leurs successeurs, les chœurs seront définitivement et presque exclusivement écrits pour ces quatre catégories de voix, dont l'ambitus s'élargira de plus en plus jusqu'à nos jours. Les doubles chœurs même, au point de vue vocal, seront traités comme un double jeu des quatre parties principales.

Nous avons vu précédemment qu'il ne faut pas confondre les genres de voix avec les différents timbres que chacun de ces genres est susceptible de revêtir en raison de ses aptitudes naturelles ou même de ses défauts. Ceux-ci nous valent une fort juste observation de Stephen de la Madelaine : « J'ai remarqué, dit-il, que chaque genre de voix était sujet à des défauts organiques communs à leur catégorie et qui peuvent se classer par masse, sauf d'assez rares exceptions. Les voix basses, dans les deux sexes, chantent naturellement de la gorge; les voix élevées sont plus fréquemment infestées de notes nasales... les voix de basses visent à l'intensité... elles s'aident instinctivement d'un certain gonflement du larynx qui s'obtient au moyen d'un mouvement opéré par la langue, qui refoule constamment les muscles de la déglutition jusque sur la luette, et forme ainsi un espace libre dans la bouche, une sorte de pavillon, un



1. Cerreto, *Della pratica musica...* 1601.

écho caverneux qui semble réellement ajouter quelque chose au volume du son, mais qui lui donne... un caractère de mollesse et d'empâtement insupportable à l'oreille... Les voix hautes... cherchent leurs effets dans les passages élevés qui tournent à la voix de tête et se fourvoient alors dans les fosses nasales. »

Par besoin de simplification théorique sans doute, une légère erreur s'est glissée dans la classification des voix d'hommes et de femmes. Lorsque GARCIA, GEVAERT, DUBOIS et tant d'autres physiologistes placent les voix d'hommes à l'octave inférieure des voix de femmes, ils ne sont pas exacts au point de vue de la tessiture qui convient à chacun de ces instruments. Un soprano ne chante pas tout à fait dans la tessiture d'un ténor; de même une basse, comparativement à un contralto. Le ténor donnera aisément l'étendue de *mi*[2] à *la*[3], tandis que le soprano prononcera mieux de *ré*[3] ou *mi*[3] à *fa*♯[4] ou *sol*[4]. Ce fait est d'ailleurs physiologiquement explicable, car le larynx de l'homme ne possède pas, en moyenne, le double de volume de celui de la femme, mais seulement un tiers, approximativement. C'est pourquoi, nous devons sortir de l'ornière suivie machinalement en ces derniers siècles, et adopter, pour les voix, des tessitures basées sur le fonctionnement normal de l'appareil vocal.

Le tableau de la page précédente est établi sur ces observations. Il s'agit ici de voix cultivées. Les limites de leur tessiture sont indiquées en *blanches*; l'étendue totale, variable selon les sujets, est notée en *noires*.

Des remarques fort importantes s'imposent dans l'intérêt des voix et des œuvres mêmes. Il s'agit d'abord de la hauteur du diapason, qui n'est pas fixée avant le XIXe siècle. Nous avons donné plus haut les remarques de PRAETORIUS. Après lui, TOSI recommande de faire travailler au diapason de Lombardie et non à celui de Rome, afin que l'élève acquière les notes hautes, et qu'il ne soit jamais gêné par les instruments accordés à un diapason élevé. Le diapason n'a cessé de monter depuis le commencement du XVIIIe siècle. D'après SAUVEUR, en 1700[1], il se réglait sur 405 vibrations = 810 demi-vibrations. En 1858, l'Académie des sciences établit le diapason à 435 vibrations simples, c'est-à-dire 870 vibrations doubles ou demi-vibrations à la seconde. A l'exception de l'Angleterre, toute l'Europe adopte cette décision. Ainsi, des tessitures trop élevées sont imposées aux voix de notre époque dans la musique des siècles passés. Pour rendre aux œuvres de BACH, HAENDEL, RAMEAU leur véritable caractère vocal, il faudrait donc les transposer de presque un demi-ton plus bas, ainsi que toute la musique vocale écrite au XIXe siècle, avant l'adoption du diapason étalon fixe.

Les tableaux donnés, soit dans les théories élémentaires de solfège, comme par exemple celle de DANNHAUSER, soit dans les traités de composition, ne sont que de grossiers gabarits, propres tout au plus à servir de base pour des devoirs d'écoliers. La tessiture y est confondue avec la moyenne de l'étendue. Si bien que les jeunes compositeurs (qui bien rarement aujourd'hui cultivent l'art vocal) traitent trop souvent la voix des chanteurs comme une clarinette ou une trompette.

Subdivision des voix. — Si les théoriciens spécialistes de la voix sont, à peu de chose près, d'accord sur l'étendue et la tessiture de chaque voix, nous constatons qu'ils ont des principes assez différents lorsqu'il s'agit de *déterminer le caractère dans lequel chacune des voix pourra être développée et servir l'artiste sans fatigue*. Et c'est là, cependant, le point qui importe le plus pour la culture de la voix. Nous avons vu, dans la période de la Renaissance, les musiciens subdiviser intelligemment les voix en autant de genres que de clés. Dans le chant en solo, on n'ajoute aucune importance à la tonalité déterminée par l'auteur. Le chanteur transpose chaque air selon ses moyens propres, et la musique n'en souffre nullement, car, nous l'avons déjà dit, le diapason est un point de repère fictif, tant qu'il ne s'agit pas d'instruments dont la sonorité est dépendante de leur construction. Mais, justement au XVIIIe siècle, l'emploi de plus en plus fréquent de la « symphonie » va préciser, puis imposer les tonalités choisies par le compositeur. Le caractère des voix se détermine aussi avec les œuvres théâtrales dans lesquelles les personnages doivent avoir une unité de tempérament. La cantate, l'oratorio affirment ces tendances, aujourd'hui érigées en lois fondamentales de l'art lyrique.

Cependant, les théoriciens, parmi lesquels nous citerons ZARLINO, ne s'inquiètent nullement de ces subdivisions.

BACILLY dit : « Si l'on considère la voix par l'étendue, suivant la division qu'en font les musiciens en superius, haute-contre, taille, basse, etc., il est certain que, bien que toutes sortes de voix soient propres à mettre en practique la manière de chanter, elle paraît bien davantage dans les voix hautes de ton, principalement pour l'expression de la plupart des passions; et les basses ne sont quasi propres qu'à exprimer celle de la colère, qui est rare dans les airs français. »

BROSSARD[2] est, sans doute, le seul théoricien qui s'étende sur la subdivision d'un même genre de voix. Ainsi, il énumère quatre genres de ténors hautes-contre ou premières tailles; tailles naturelles communes; *mytoyennes* (sic), ou simplement tailles; basses tailles ou secondes tailles, concordantes.

« Les Italiens, ajoute-t-il, ne distinguent ordinairement que deux sortes de tailles : *tenore primo*, qui est notre haute-taille, et *tenore secundo*, qui est notre taille naturelle. Ils confondent les basses-tailles et les concordants sous le mot de *baritono*. »

Des voix de femmes, il est peu question dans les traités jusqu'au XVIIe siècle, si ce n'est pour les proscrire ou les limiter aux chants religieux, comme le disent ZACCONI et encore BACILLY dans la préface de ses airs spirituels. Rares sont les auteurs qui, ainsi que ARNULPHO DE SAINT-GILLENO, au XVe siècle, ou CACCINI, mentionnent l'éducation vocale féminine. Pendant les périodes du Moyen âge et de la Renaissance, on voit quelques noms de « jongleresses », puis de « damoiselles », en quelques grandes fêtes. CÉRONE nous dit aussi que l'on mêle dans les « dessus » les voix de femmes et d'enfants.

Mais, surtout en ce qui concerne le travail technique, nous sommes mal renseignés jusqu'au XVIIe siècle, où brillent sur la scène et dans les fameux hôpitaux italiens de véritables cantatrices.

Ni dans les écoles italiennes, ni en France, ni en Allemagne, nous ne trouverons, avant le XIXe siècle, des remarques concernant les différents genres de sopranos ou de ténors ou de basses. Encore au com-

1. *Principes d'acoustique et de musique.*

2. BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, 1703.

mencement de ce siècle, la méthode du Conservatoire subdivise ainsi les voix :

Voix d'hommes : *Grave* appelée *Basso* par les Italiens, *Basse contre* ou *Basse taille* par les Français.

Moyenne, appelée *Baritono* par les Italiens, *Baryton* ou *Concordant* par les Français.

Aiguë, appelée *Tenore* par les Italiens et *Taille* par les Français.

Mengozzi constate qu'en France les ténors à tessiture élevée sont dénommés haute-contre, tandis qu'en Italie ce terme appartient aux voix graves de femmes.

Voix de femmes : *Grave*, appelée *Haute contre* ou *Contralto* par les Italiens, *Contralto* par les Français.

Moyenne, appelée *Mezzo soprano* par les Italiens, *Bas dessus* par les Français.

Aiguë, appelée *Soprano* par les Italiens, *Dessus* par les Français.

Depuis le milieu du XIXe siècle, les termes italiens ont prévalu en Europe. Avec l'époque de Rossini, commence la véritable répartition des voix selon le timbre et leur caractère expressif, malheureusement aussi, selon leur intensité, non plus selon leurs aptitudes purement musicales. Alors, nous voyons apparaître une nouvelle terminologie : les sopranos dramatiques, de demi-caractère, légers, aussi appelés *coloratur*[1] par les Italiens, les ténors légers, les forts ténors ou ténors dramatiques, les helden-ténors des Allemands.

Les physiologistes discutent la valeur scientifique de ces qualificatifs et le rôle des différentes conformations que présentent les cordes vocales dans les différentes voix. Battaille résume nettement la question : « On sait que les voix d'hommes et de femmes affectent des types de sonorité différents qui les ont fait désigner sous les noms de voix de basse-taille, de baryton, de ténor, de soprano, de contralto. Ces différentes sonorités résultent des variétés de grosseur, de densité, de structure intime, qu'affectent les ligaments vocaux, chez les différents sujets. Par parenthèse, c'est pour cette raison qu'il faut classer les voix, non pas d'après leur étendue, mais d'après le caractère de sonorité qui leur est propre. » Le docteur Bonnier[2] complète ces théories en nous disant que l'on peut classer les voix selon leur tempérament vocal qui est « l'ensemble de nos aptitudes, de nos préférences physiologiques dans la distribution des accents vocaux ». Selon lui, les variétés de sonorité qui caractérisent les différentes voix d'une même famille, telle que basse noble, basse chantante, dépendent du siège du renforcement produit sur le son par nos différents résonateurs.

« Les dimensions des cortes vocales, leur longueur surtout ne jouent qu'un rôle infime dans la détermination du genre de voix. » « Théoriquement, l'appareil vocal, cordes, caisses de renforcement, c'est-à-dire cavités trachéale, sus-glottique, pharyngienne, rétronasale et buccale, est d'autant plus grand dans ses dimensions que la voix est d'une tessiture grave, et d'autant plus petit que la tessiture est plus aiguë. »

Bonnier nie la possibilité du classement des voix par l'examen laryngoscopique. C'est aussi l'avis de Mackenzie, Castex, Lennox, Browne, Mandl, Moure, Bouyer, Marage, tandis que Fauvel, Gouguenheim, Lermoyez prétendent pouvoir établir ainsi un diagnostic certain. Quant aux physiologistes qui font entrer en ligne de compte le tempérament d'un individu, sous l'arbitraire prétexte que ce tempéramen est la caractéristique dynamique de l'organisme, nous ne leur accorderons aucun crédit, et nous citerons, à l'encontre de leurs vagues spéculations, la remarque si pleine de bon sens d'un grand artiste, J. Faure, qui avait l'expérience de la scène et de la voix : *Lorsque le tempérament d'un chanteur est en désaccord avec le timbre de la voix, il doit sacrifier son goût à sa voix.*

Le même artiste observe, qu'au cours des études, il se produit souvent de grandes modifications dans le timbre et l'étendue de la voix. Le mieux est donc de choisir un professeur doué d'une bonne oreille qui sache entendre exactement la tessiture et les timbres dans lesquels le chanteur peut travailler sans fatigue. Le caractère de la voix se déterminera de lui-même au cours de l'entraînement vocal.

Quelques théoriciens modernes, même des physiologistes, ont cru nécessaire de citer des œuvres déterminées, caractérisant chacune de ces subdivisions. Mais il semble déjà puéril de voir, par exemple, certains rôles de Rossini dévolus plus particulièrement à une voix de « fort ténor », comme celle de Duprez, tandis que ces mêmes rôles furent interprétés par Nourrit, dont les caractéristiques vocales très différentes étaient celles d'un « premier ténor ». Ensuite, ces auteurs ont le grand tort de borner leurs exemples à la musique de théâtre, qui représente seulement une branche, non la plus riche de l'art vocal, et seulement une toute petite période musicale déjà démodée.

La subdivision de chacune des espèces de voix peut être ainsi répartie :

La basse profonde, ou **basse contre**, ou **basse taille**. Ces voix sont « très rares en Italie, fréquentes en France », dit l'abbé Raguenet en 1705. On les rencontre surtout dans les pays du Nord, en Russie, où elles jouent un rôle important dans la musique religieuse. Traitées de *voces taurinæ*, lorsque le timbre en était dur, par le clergé du Moyen âge, très appréciées pendant toute la période polyphonique de la Renaissance, qui leur attribue la clé de *fa* 5e ligne, ces voix sont peu employées dans les opéras.

Garcia constate encore le discrédit dans lequel elles sont tombées. Wagner les a réhabilitées. Leur étendue moyenne va du *mi*[1] au *ré*[3]; en Russie surtout, on trouve des basses profondes qui descendent jusqu'à l'*ut*[1].

Ces voix, souvent volumineuses, sont peu flexibles, mais sonores, à condition de ne pas les forcer sur une trop grande étendue.

La basse chantante, appelée aussi **basse taille** par certains auteurs « ancien baryton » (selon Faure), est une des voix les plus répandues parmi les voix masculines. On écrivait cette partie en clé de *fa* 4e dès la Renaissance. L'usage s'en est toujours conservé depuis. Toutes les écoles du XVIIIe siècle, tant française qu'italienne et allemande, ont fait jouer de grands rôles à cette voix, non seulement en solo, dans l'opéra sérieux, dans l'opéra bouffe, l'oratorio, la cantate, mais aussi dans les quatuors et trios, où elle sert de basse fondamentale encore de nos jours. Son étendue moyenne va du *la*[1] au *mi*[3]. Mais elle est très variable, et l'on a toujours tort lorsqu'on veut établir des moyennes dans le domaine de la voix humaine. La basse chantante, qui se prête aussi bien à la virtuosité qu'au charme et à l'expression des sen-

1. *Coloratura*, selon le dictionnaire de Brossard. « C'est le nom qu'on donne en Italie à tous les agréments du chant. »
2. *La voix. La culture physiologique.*

timents nobles, ainsi qu'en témoignent les œuvres du XVIIIe siècle, possède les plus riches qualités de timbre des voix graves masculines.

Elle atteint souvent, dans le registre de fausset, des notes qui ont beaucoup de douceur, mais sont peu employées de nos jours où la mode condamne toutes les voix à une puissance exagérée.

Le baryton ou **concordant**. Comme la basse chantante, cette voix fut employée couramment depuis les premiers siècles. On peut la subdiviser en *baryton grave* et *baryton aigu* ou *ténor grave*. Le Moyen âge, qui goûte tout particulièrement les voix ni trop graves ni trop hautes, semble cependant désigner le ténor grave plus que le baryton aigu, lorsque ses théoriciens insistent sur l'avantage que présente une voix « sans notes artificielles », c'est-à-dire sans notes données en « voix de fausset ». Malgré cela, il est évident que certaines parties de tailles un peu graves, dans des chants de la Renaissance à 5 voix et plus, purent être chantées par les barytons aigus. La tessiture qui leur est départie donne certainement quelque valeur à notre hypothèse; de plus, dans ce cas, nous voyons, au-dessus de cette voix, figurer encore une taille, une haute contre et un dessus.

Lorsqu'il s'agit d'un baryton grave, les musiciens de cette époque écrivent cette partie en clé de *fa* 4e. La plupart des airs de cour, des airs à boire, grand nombre de cantates françaises et d'oratorios allemands du XVIIIe siècle emploient le timbre de baryton. L'étendue moyenne de cette voix va du *si* ♭^{1} au *fa*^{3} pour les barytons graves, et du *do*^{2} ou *ré*^{2} au *fa*^{3} ou *sol*^{3} pour les barytons élevés.

FAURE qualifie ces derniers de barytons « dits de VERDI ». Mais nous les avons déjà trouvés dans la musique polyphonique de la Renaissance avec les mêmes effets de force sur les sons élevés. Ce sont, en quelque sorte, des ténors à tessiture restreinte. Il ne faut pas les confondre avec les barytons dits « MARTIN[1] », du nom d'un artiste qui possédait la faculté de monter jusqu'à l'*ut*^{4}, grâce au développement rare de ses sons donnés en voix de fausset. Cette voix eut une telle vogue que les auteurs écrivaient, presque dans toutes leurs œuvres, un rôle pour MARTIN. Beaucoup de célèbres opérettes de la fin du XIXe siècle ont fait appel à ce timbre plein d'un charme qui n'exclut pas la virilité de la voix. Mais notre théâtre lyrique moderne ne se prête pas à son emploi.

Le ténor dramatique[2] ou **fort ténor**, dénommé aussi par les Italiens, dès la fin du XVIIIe siècle, *ténor serio* ou *di forza;* par les Allemands modernes *Helden-Tenor*. Cette voix est la véritable *taille*, la voix à qui, dès le début du déchant, au XIIe siècle, puis pendant toute la période de la Renaissance, on confie le plus souvent le thème principal; on l'écrit alors en clé d'*ut*^{3} et son étendue ne dépasse pas le *la*^{3}.

BROSSARD nous dit à ce sujet :

« *Tenore*, en latin *Tenor:* c'est une des parties de la musique que nos vieux Gaulois nomment *Teneur* et les modernes *Taille*, et que presque tous les hommes faits peuvent chanter; mais, comme il y en a qui ont plus d'étendue en haut, d'autres en bas, d'autres qui n'ont qu'une espèce de médium ou de milieu, d'autres qui se font entendre dans le haut et dans le bas, cela fait qu'on les divise ordinairement en quatre sortes, » que nous avons mentionnées ci-dessus (p. 1028).

Lorsque cette voix est bien cultivée, ses qualités dominantes sont la puissance et l'éclat. On l'emploie sagement, dans une tessiture pleine, mais restreinte au *la*♭^{3}, jusque vers le commencement du XIXe siècle. C'est à ce moment que se produit la fâcheuse réaction dans le goût du public, qui exige la puissance au détriment de la beauté, réaction encouragée par les compositeurs.

VERDI, et après lui tous les auteurs, poussent ces voix jusqu'au *contre-ut*^{4}. Peu de ténors peuvent trouver assez d'ampleur à partir de si ♭^{3}, pour équilibrer la sonorité de ces sons élevés avec la partie moyenne de leur clavier vocal. Quelques-uns, comme NOURRIT, RUBINI, qui sont en réalité des premiers ténors, ne forcent pas et donnent le change par le mécanisme dit « voix de tête ».

Nous savons, grâce aux critiques de leurs contemporains, l'émotion qu'ils purent communiquer à leurs auditeurs. Mais DUPREZ, par contre, et combien après lui, maladroitement, brisèrent leurs moyens.

Nous avons étudié les causes de ces désastres au chapitre des « Registres ».

En réalité, le fort ténor qui descend assez bien jusqu'au *ré*^{2}, même jusqu'à l'*ut*^{2}, ne peut donner sa voix sur la tension des cordes que jusqu'au *sol*♯^{3}; et encore, ce moyen présente-t-il de gros risques. Aussi, FAURE nous dit-il à ce propos : « Cette erreur du public est d'autant plus regrettable que, pour quelques voix de ténor pouvant conserver le volume de leur médium jusqu'aux limites supérieures de leur registre de poitrine, la plupart s'épuisent en vains efforts et, par suite, s'exposent à la ruine complète de leur organe. »

H. GOLDSCHMIDT assigne à ce genre de voix la limite grave du *si*^{1}, qui, sans doute, se rencontre en Allemagne, mais dont nous n'avons jamais entendu d'exemple.

Il est inutile de citer les rôles nombreux — disons plus nombreux que les chanteurs capables de s'y employer — écrits par les compositeurs modernes européens pour ce type de voix exceptionnel.

Le premier ténor ou **ténor de demi-caractère.** — Pendant toute la période brillante de virtuosité italienne, française et allemande du XVIIIe siècle, cette voix, en général, la plus belle de timbre, la plus étendue, la plus souple et aussi la plus expressive, triomphe sur toutes les autres. Mais elle doit être cultivée dans son véritable caractère, sans chercher l'ampleur exagérée qu'on demande au ténor dramatique. D'ailleurs, par son intensité souvent très grande, qualité que nous avons pu constater en écoutant CARUSO, elle donne l'illusion de la force. C'est une question de méthode, d'émission.

Son étendue moyenne va du *ré*^{2} au *si*^{3}. Mais, rarement, cette voix est privée des contre-*ut*^{4}, et même contre-*ré*^{4}, cultivés en fausset renforcé. Les premiers ténors, selon leur puissance, peuvent aborder tous les rôles d'opéra, en exceptant toutefois les rôles écrits spécialement par WAGNER et les auteurs modernes pour les forts ténors. Les oratorios, la musique de chambre leur fournissent un vaste répertoire.

Le ténor léger ou **élevé.** — « Ténor d'opéra-co-

1. De l'Opéra-Comique (1769-1837).

2. Si nous nous servons de cette épithète, c'est qu'elle nous semble tout particulièrement convenir au genre de voix masculine qui correspond au soprano dramatique. Ces voix sont, par leurs qualités, spécialement destinées aux œuvres lyriques dites dramatiques. La logique impose donc ce qualificatif de préférence à celui de *fort*. Dans la terminologie allemande, le mot *Helden* (héros) est représentatif de l'idée d'action dramatique.

mique » selon FAURE, qui ne fait pas de différence entre les premiers ténors d'opéra et les premiers ténors d'opéra-comique. Cependant, si l'on divise la voix élevée masculine en *fort ténor, premier ténor*, et *ténor léger*, nous ne pourrons suivre FAURE dans ses précédentes théories, qui s'appliquent beaucoup plus exactement au timbre de premier ténor ou ténor de demi-caractère qu'au ténor léger. Ce dernier, par les caractéristiques de son timbre, se différencie très nettement du ténor d'opéra, même de la fin du XVIIIe siècle ou du commencement du XIXe. Et l'on verrait difficilement l'artiste qui chante le Gérald de *Lakmé*, interpréter le lendemain le Léopold de *la Juive*, ou même le Faust de GOUNOD.

Le ténor léger est en réalité la *haute-contre* ou *contra-ténor* de la Renaissance. On écrivait sa partie en clé d'*ut* 2e. Cette voix fut très en faveur au XVIIe et au XVIIIe siècle.

TOMBONI (an VII) écrit : « En Italie, ces voix sont exclues des théâtres et des concerts; elles ne sont admises que dans les cathédrales. Mais en France, ce sont au contraire les voix chéries. »

Avec une culture vocale légèrement différente, qui provient de notre besoin de donner de l'ampleur, même artificielle, à toutes les voix, nous privons la plupart de ces artistes des sons élevés que l'on développait dans les siècles précédents.

L'étendue moyenne du ténor léger va du *sol*^{2} au *ré*^{4}. La voix de fausset joue un grand rôle chez ces ténors, qu'il ne faut pas confondre avec les falsetti (voir plus loin).

Le contralto ou alto. — Cette voix de femme est rare.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on lui préfère, en Italie, les contraltos castrats et les falsetti. En France, on se sert plus volontiers des hautes-contre, et on écrit peu de rôles pour ces voix féminines, qui sont reléguées dans les secondes parties de chœurs. Par contre, dans les oratorios de BACH et de HAENDEL, ainsi que dans les opéras de ce dernier, nous en trouvons de nombreux exemples. Ces rôles étaient-ils plus souvent chantés par des femmes ou par des castrats?

Parmi les noms des interprètes de HAENDEL qui chantaient en Angleterre les contraltos, nous trouvons une femme, la signora FABRI, qui se distinguait dans l'emploi des rôles masculins. Mais les autres contraltos sont des hommes : William LAMBE, Joseph WARD[1].

Furent-ils des hautes-contre ou des castrats?

Il suffit de constater ici que le nombre des femmes contraltos était limité.

Le véritable contralto femme a, en général, une tessiture très restreinte qui va du *sol*^{2} au *ré*^{4}. Les voix plus étendues sont le plus souvent de forts mezzo-sopranos, mais qui n'ont pas les qualités de mordant, de clarté de timbre que possède le véritable contralto, type excessivement rare en France, plus fréquent en Italie, en Espagne et surtout en Allemagne. Ces voix ont malheureusement un timbre dur ou rêche, lorsqu'on les cultive en exagérant la position laryngienne basse. Elles donnent l'impression de voix masculines désagréables.

Le mezzo soprano. — Ce genre de voix est le plus riche en puissance et en beauté de timbre. Son étendue et même sa tessiture très variables la font classer à tort dans les contraltos, lorsque les notes graves sont très développées. Mais, par le timbre de ces notes, plus moelleux, plus velouté, moins brillant, on reconnaît aisément qu'il ne s'agit pas d'un vrai alto. Cette voix est parfois confondue avec le soprano dramatique, lorsqu'elle peut atteindre l'*ut*^{5}, ce qui est assez rare.

En général, le vrai mezzo s'étend du *si*^{2} au *la*^{4}.

Dès le XVIIe siècle, ces voix furent spécialement cultivées dans les hôpitaux-orphelinats italiens. Depuis, SPONTINI, GLUCK, ROSSINI, MEYERBEER, WAGNER et beaucoup d'auteurs modernes leur ont confié leurs pages les plus expressives. Dans les lieder allemands et les mélodies européennes modernes, elles trouvent un admirable répertoire.

Le soprano dramatique. — A l'ampleur, à la puissance du timbre, cette voix, très rare, allie l'étendue qui va du *si*^{2} à l'*ut*^{5}, *ré*^{5}.

Les musiciens, jusqu'au XIXe siècle, ne semblent pas avoir écrit spécialement pour ce genre de voix, dont il n'est fait mention dans aucun traité. Cependant, certains rôles de LULLY en présentent toutes les caractéristiques, et les éloges prodigués à la fameuse chanteuse la LE ROCHOIS s'accordent pour nous prouver l'existence de cet emploi. Depuis ROSSINI, ce type de voix est devenu l'idéal des grands rôles d'opéra et même d'opéra-comique.

Malheureusement, les instruments qui répondent à ces exigences ne se trouvent pas en grand nombre, et tous les jours, nous voyons disparaître de la scène de forts jolies voix de sopranos francs ou de demi-caractère, qui s'efforcent d'atteindre à la puissance du soprano dramatique, mais qui, par la suite, perdent leur voix.

Les organes qui résistent le mieux sont les mezzo-sopranos puissants, heureusement doués de notes aiguës, mais rares. Encore faut-il remarquer que la FALCON, élève de deux Italiens, PELLEGRINI et BORDOGNI, ne dura pas longtemps. Malgré ses dons, l'abus qu'elle fit des notes dites « en voix de poitrine » la priva très vite de sa voix.

Le soprano est souvent dénommé aussi **soprano de demi-caractère**, parce qu'il n'a ni l'acuité du soprano léger, ni l'ampleur de timbre du soprano dramatique. C'est la voix que l'on rencontre le plus fréquemment parmi les voix de femmes.

Lorsque, au XIVe siècle, on donnait à la partie supérieure du déchant le nom de *superius* ou *dessus*, dans la musique religieuse, il s'agissait des voix de jeunes garçons, et ces parties étaient écrites — comme pendant la période de la Renaissance — dans une tessiture peu étendue, soit en clé de *sol* 2e, soit en clé d'*ut* 1e. Mais, au commencement du XVIIe siècle, lorsque les femmes furent décidément admises à chanter en public, les tessitures prirent plus d'extension. La mode des castrats eut aussi une grande influence sur l'étendue assignée aux voix de soprano, dont ils tenaient les rôles avec succès en Italie.

Au XVIIIe siècle, dans les cantates et les oratorios allemands, même dans les grands motets français, nous voyons triompher cette véritable voix féminine, apte à tous les styles, à la plus parfaite virtuosité, ainsi qu'à l'expression de tous les sentiments d'une époque raffinée qui préfère la musique au bruit, l'émotion à la commotion. L'étendue moyenne assignée au soprano va de l'*ut*^{3} au *si*^{4}, mais, très souvent, s'étend de l'*ut*^{3} à l'*ut*^{5} ou au *ré*^{5}, si on ne force

1. Nous devons ces renseignements à l'obligeance du distingué musicographe Félix RAUGEL.

pas sur le souffle, dans l'espoir d'obtenir un précaire soprano dramatique.

Le timbre de ces voix est clair, brillant. Souvent un peu grêle au début des études, il donne l'impression d'un soprano léger sans notes très élevées. Bien plus souvent encore, des sopranos mal éduqués, ne pouvant donner les sons élevés à partir du *sol*[4], sont considérés comme des mezzo, erreur qui entrave pour toujours le développement de la tessiture et du timbre réel de cette voix.

Le soprano léger, aussi appelé **coloratur** et **soprano sfogato** par les Italiens, doit ce qualificatif à la facilité que l'on prête à cette voix dans l'exécution des vocalises rapides et de tous les agréments.

Cependant, cette facilité n'est bien souvent en réalité que le fruit d'un long entraînement, car ces voix se heurtent aux mêmes écueils que les autres : nervosité, raideur laryngienne, mauvaise économie du souffle. Nous ne pouvons donc admettre l'épithète de « chanteuse à vocalise » employée en parlant de cette voix par un de nos distingués physiologistes. Les notes graves de ces sopranos, dont le timbre est clair, sont généralement grêles, surtout au début des études. Mais elles se développent avec le travail, à condition de ne jamais les forcer par une trop grande pression de souffle, et de les entraîner dans le timbre clair. L'étendue moyenne va du *ré*[3] à l'*ut*[5], mais souvent dépasse ce dernier de plusieurs degrés émis facilement dans une jolie sonorité musicale. Ce n'est guère que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle que l'on ajoute de la valeur aux notes suraiguës de ces voix. Précédemment, l'emploi des castrats limitait à l'*ut*[5], très rare, l'étendue de la voix la plus élevée.

On cite souvent la BASTARDELLA[1], de qui MOZART parle dans plusieurs de ses lettres, comme ayant chanté en sa présence des traits allant jusqu'à l'*ut*[6]. Même en tenant compte de la différence de hauteur du diapason à la fin du XVIIIe siècle, nous obtenons le *si*[5], ce qui est déjà prodigieux. De nos jours, on peut citer Sybil SANDERSON, pour qui MASSENET écrivit le rôle d'Esclarmonde. Elle donnait très facilement le *fa*[5] dans un joli timbre.

Aujourd'hui, on dénie à ces voix le don de l'expression, que l'on confond avec celui de la puissance. En réalité, *l'émotion vocale est une question de tempérament et non une question de genre de voix.*

De quelques voix présentant des caractéristiques particulières. — En style de théâtre, on a pris l'habitude de donner à certains emplois le nom d'un artiste illustre dans ce genre. Ainsi, on dit : une falcon, une dugazon, une desclauzas ou un laruette, un trial, un martin. Mais ces épithètes se prêtent mal à des classifications générales.

La voix de castrat, aujourd'hui complètement abandonnée par l'art musical, est une voix masculine au timbre féminin, dont la tessiture peut présenter, soit l'étendue de la voix de contralto, soit celle de la voix de soprano de femme.

L'emploi des castrats dans les cérémonies musicales religieuses commença au Moyen âge, et tendrait à prouver déjà l'insuffisance des voix d'enfants. Ces artistes se répandirent surtout en Italie, en Russie, dans le sud de l'Allemagne, en Bavière, où, dès le XVIe siècle, ils furent fort appréciés pour leurs grandes qualités vocales et musicales. Mais leur véritable règne commence à la naissance de l'opéra italien, vers 1600. On sait quelle part active le clergé d'alors prend à ces représentations[2]. Quelques solos sont confiés à des femmes; mais cela semble une indécence que l'on cherche à supprimer en remplaçant les cantatrices par des castrats, déjà fort célèbres, la plupart chantres, parfois moines ou pères, comblés de titres et d'honneurs par les plus grands dignitaires de l'Église. Ils ne tardent pas à s'imposer sur la scène, où les plus jeunes d'entre eux semblent aux « porporati » « beaux en perfection », nous dit J.-J. Bouchard, dans son *Journal*, à propos d'une représentation donnée en 1632.

A leur tour, ils causent quelques scandales, et Salvator Rosa, dans ses *Satyres*, dénonce les mœurs de « cette engeance vicieuse et servile sans pudeur et sans foi, source de toute luxure et de tout déshonneur ». Peut-être, était-il lui-même bien mal placé pour déplorer de les « entendre chanter sur la lyre, à l'église, un *Miserere* avec les mêmes accents et les mêmes gestes qu'au théâtre ». D'ailleurs, leurs contemporains, en général, ne sont pas si sévères. Gracioso UBERTI[3] commence par blâmer les parents dont la cupidité sacrifie les fils à cette carrière de chanteur. Il n'admet pas que, par amour de la musique, on exige des castrats. « Mais, conclut-il, cependant, il ne faut pas trop les plaindre, car le prophète Isaïe dit qu'ils iront en paradis, grâce à leur virginité, s'ils tournent leurs âmes vers Dieu ». « Et, ajoute-t-il en vantant la perfection des chantres de la Chapelle Pontificale, leurs voix sont si sonores, si délicates, qu'on n'a pas besoin de leur adjoindre des instruments à vent et encore moins des instruments à clavier, car ils sont l'image de la musique céleste pour laquelle il n'y a que la voix des séraphins et des bienheureux sans aucun instrument matériel. »

En France, ce genre de voix n'était pas cultivé. Ce furent les Italiens qui l'importèrent déjà au temps de Richelieu. On connaît l'euphémisme de Mme de Motteville qui, entendant un célèbre soprano italien, s'écria : « Dieu ! que cet incommodé chante bien ! »

Mazarin essaya de les imposer à notre public, mais sans grand succès. Cependant, le célèbre Père Dom Filippo MELANI, de l'ordre des Servites, jouait à Paris en 1660 le rôle travesti de la reine Amestris dans *Xerxès* de CAVALLI. A cette époque même, paraissait dans l'*Encyclopédie* la fameuse diatribe de J.-J. ROUSSEAU, publiée aussi dans son *Dictionnaire de musique*, et que tout le monde connaît. Si, au point de vue humanitaire, le philosophe de Genève peut avoir raison, en ce qui concerne l'art du chant, il est trop souvent injuste lorsqu'il écrit : « Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les Castrati par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes, qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passion, sont, sur le théâtre, les plus maussades acteurs du monde ; ils perdent leur voix de très bonne heure et prennent un embonpoint dégoûtant; ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres telles que l'*r* qu'ils ne peuvent point prononcer du tout. »

Nous avons une tout autre appréciation de Victor ROSSI[4]. Il nous dit que le castrat VITTORI « était considéré comme un prodige de la nature et de l'art; la beauté de sa voix, la perfection de son chant et le profond sentiment qui l'animait faisaient rechercher

1. FETIS, *Biographie des musiciens.*

2. PRUNIÈRES. *L'Opéra italien en France avant Lully.*

3. *Contrasto musico opera dilettevole...* Rome, 1630.

4. *Pinacotheca*, 1642.

avec empressement les occasions de l'entendre. Sa voix prenait le ton de toutes les passions avec une flexibilité et une vérité surprenantes. Tel était son empire sur ceux qui l'écoutaient qu'on voyait ses sentiments empreints sur leurs visages et dans leurs regards ».

Et combien d'autres exemples nous pourrions encore citer! Si J.-J. Rousseau avait pris la peine d'étudier ce sujet, il aurait pu dire que, loin de perdre leur voix très vite, les castrats chantaient jusqu'à un âge qu'il faut bien admettre comme assez avancé, puisque, à quatre-vingt ans passés, Matteucci participait aux offices, de même que G. Orsini.

Bien au contraire, l'abbé Raguenet écrit en 1702 : « Mais le plus grand avantage que les Italiens ont sur les Français par le moyen de leurs castrati du côté des voix, c'est que ces voix leur durent de trente à quarante années, au lieu que celles de nos femmes ne conservent guère plus de dix ou douze ans leur force et leur beauté. »

Crescentini, un des castrats favoris de Napoléon, fut aussi célèbre par la beauté de sa vocalise que par son expression dramatique très puissante. Celle-ci lui valut, à la suite d'une représentation de *Roméo et Juliette*, le titre de chevalier de l'ordre de la Couronne de fer. Il mourut également à quatre-vingts ans.

Le pape Clément XIV (1769-1774) interdit l'emploi des castrats. Mais il donne un bien mauvais exemple en gardant ceux qui appartiennent à sa chapelle. Aussi, ne voyons-nous cet usage disparaître vraiment qu'au xixe siècle.

L'influence de ces merveilleux chanteurs, souvent remarquables compositeurs, fut immense sur l'art du chant. Consacrés à l'étude de la musique depuis l'âge le plus tendre, ils recevaient une éducation complète qui leur permettait, en pleine possession de tous leurs moyens dès l'âge de dix-huit ans, d'aborder le public avec succès.

Pour que les voix de femmes, dont grand nombre furent formées par des castrats, aient pu rivaliser avec ceux-ci, il fallait qu'elles fussent également entraînées. Cette nécessité créa une véritable émulation entre tous les chanteurs, et valut à la musique vocale les grands maîtres du xviie et du xviiie siècle.

Les voix de falsetti, qu'il ne faut pas confondre avec les castrats, sont aussi des voix masculines non évoluées qui, sans aucun recours à des moyens chirurgicaux, conservent toutes les caractéristiques des voix de sopranos et contraltos féminines. Les physiologistes modernes donnent à ce genre de voix le qualificatif d' « eunuchoïde », et le considèrent, en général, comme un cas pathologique[1].

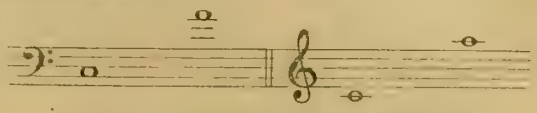
Les falsetti étaient recrutés, au xvie siècle, en Espagne principalement. Ils chantaient les « dessus » dans la musique polyphonique, surtout en Italie où ils furent détrônés, non sans luttes, par la vogue des castrats.

D'ailleurs, comme de nos jours, ces voix étaient exceptionnelles.

Viadana en 1630[2] écrit : « Il vaut mieux se fier à ces voix spéciales qu'aux soprani enfants, car ceux-ci ne sont pas aussi attentifs et s'attachent peu ou ne s'attachent pas du tout aux beautés de l'œuvre, tandis qu'on peut obtenir une plus grande ampleur sonore et de l'intelligence musicale des voix de falsetti. »

1. Mermod, *La Voix et son hygiène*, 1910. — Bonnier, *La Voix : sa culture physiologique*.
2. *Concerti ecclesiastiques*, préface.

Les voix de Viragines, dont nous entretient pour la première fois l'Allemand Marx en 1826, et qu'il dénomme « Mannweiber », sont des voix de femmes au timbre de baryton. Nous en connaissons plusieurs exemples. Toutes présentent cette particularité de posséder une voix très étendue dans laquelle on trouve deux timbres très nettement caractérisés : une tessiture masculine et une tessiture féminine ainsi réparties :



Étendue masculine et étendue féminine

La ventriloquie[3], considérée comme diabolique pendant de longs siècles, n'est pas une voix spéciale, mais le résultat d'une disposition de résonance vocale particulière, à « bouche fermée » ou à peine entr'ouverte. Cette accommodation ne fut jamais employée musicalement.

ENTRAINEMENT VOCAL PRATIQUE

Attitude générale. — L'attitude générale n'a pas seulement un but esthétique; elle concourt aussi dans une large mesure à l'acte vocal. C'est ce qu'avaient déjà compris parfaitement les vieux maîtres, et nous pourrions ainsi remonter jusqu'à Quintilien.

Si, dès le Moyen âge, les moines théoriciens ne s'occupent de cette question qu'au point de vue de la décence[4], à partir de la fin du xvie siècle, Zacconi, puis Tosi, nous laissent à ce sujet des lignes intéressantes : « On doit toujours chanter debout, écrit ce dernier, pour que la voix puisse disposer de toute sa force,... avoir une pose noble en chantant, afin de plaire par la dignité de son maintien. L'élève doit chanter devant une glace, continue-t-il, non pour s'extasier sur sa propre beauté, mais pour se corriger des mouvements convulsifs du corps ou du visage; quand ces vices sont enracinés, ils ne s'en vont jamais plus. » Aucun détail n'échappe à la science de l'artiste expérimenté, et lorsqu'il nous dit que le maître ne doit jamais permettre qu'en chantant l'élève tienne sa musique devant son visage, et cela, afin que le son de sa voix ne soit pas étouffé, puis afin de ne pas rendre le chanteur timide », nous voyons que rien n'est changé, et que, demain comme hier, nous aurons à faire la même réflexion, aussi bien dans l'intérêt du chanteur que dans celui de l'auditeur.

Ces principes seront répétés à satiété par ses successeurs. Mannstein, qui représente l'école italienne de son temps, ajoute qu'il faut se tenir droit, les talons se touchant, les pointes en dehors, les coudes légèrement au corps, les yeux droit devant soi. Certes, on serait dans l'erreur si on voulait appliquer strictement ces règles. Mais, si on ne les observe pas dans le travail, « on n'atteint jamais, selon son expression, au plein développement de la voix ni de la virtuosité... » Et il conclut, non sans une certaine malice : « La mode — déjà! — des jeunes chanteurs de faire des contorsions est à déplorer; elle n'infirme pas nos lois. »

J. Faure, chez qui on sent une science trop dissimulée, observe que l'on doit se tenir sans raideur, plus appuyé sur une jambe que sur l'autre, « se han-

3. Platau et Gutzmann, *Die Buchredner-Kunst*, 1894.
4. Voir, première partie, Cerone, p. 984.

cher », dit-il de façon pittoresque. En effet, tout chanteur trouve dans cette attitude un repos favorable au libre fonctionnement de la cage thoracique. Mais, selon nous, il prend l'effet pour la cause lorsqu'il écrit : « Les contractions du visage se répercutent sur le larynx. »

Attaque du son. — Nous ne reviendrons pas sur le mécanisme physiologique exposé déjà par MM. Glover dans l'*Encyclopédie*, et décrit selon nos principes personnels dans l'*Initiation à l'art du chant*. Pratiquement, la question se réduit à deux éléments : 1° *attaque par la voyelle;* 2° *attaque par la consonne.*

Nous savons que le larynx est le générateur du son. Mais l'expérience de vingt-cinq années de pratique nous a démontré que le chanteur, *fût-il le plus cultivé, le plus conscient de son mécanisme vocal, ne peut sentir l'action directe des muscles intrinsèques du larynx. Cependant, il convient de signaler un cas particulier de mouvement laryngien conscient : le coup de glotte, générateur du son dans l'émission de la voyelle simple.*

Comment les anciens maîtres s'y prenaient-ils pour éduquer la voix? Ils connaissaient précisément les réflexes qui font du masque, de notre cou, de nos épaules, comme des miroirs fidèles des actions cachées de l'appareil vocal dans ses organes invisibles. Là encore, nous retrouvons l'influence des Grecs pendant tout le Moyen âge. Et c'est merveille de lire les pages que les Casserius, les Codronchius, les Fabrice d'Aquapendente consacrent aux voyelles et aux consonnes parlées ou chantées : nous y retrouvons virtuellement les principes de nos meilleurs phonéticiens modernes. Ces principes, les Italiens du xviie siècle semblent les avoir connus et cultivés, mais ils furent négligés au siècle suivant.

De là, découlent les recommandations faites au sujet de l'attitude générale dont nous avons parlé précédemment; de là aussi, l'importance que les théoriciens attachent à l'ouverture de la bouche, à sa forme, à la position de la langue et du voile du palais.

L'importance des mouvements de la bouche, bien que reconnue, n'est pas étudiée scientifiquement jusqu'au milieu du xviiie siècle par les chanteurs théoriciens. A ce moment, le Français Bérard s'y intéresse.

En 1636, le philosophe Mersenne s'étend avec science sur le fonctionnement de la bouche en ce qui concerne l'émission des consonnes, et Dodart[1], sur le même sujet, nous laisse quelques justes réflexions. « La bouche ne fait rien à la production des sons, mais il est évident qu'elle les favorise en s'y proportionnant, — les proportions de la concavité de la bouche avec les tons sont très probablement des proportions harmoniques. Ce ne sont pas les proportions harmoniques prochainement répondantes à chacun des tons de la voix, mais des proportions harmoniques éloignées. »

A partir de la fin du xviiie siècle, les théoriciens de l'école allemande, Marpurg, puis Marx, s'intéressent à l'articulation, à sa pureté, aussi bien en ce qui concerne les voyelles que les consonnes dont ils cherchent à analyser le mécanisme de production, tandis que la majorité des traités italiens — Mancini et Marcello Perino exceptés — répète à tour de rôle le sempiternel cliché de « la bouche souriante », trop souvent sans souci de la voyelle à chanter. Dernier traducteur de l'ancienne école italienne, Mannstein dit cependant : « Tout chanteur qui néglige la prononciation renonce au plus noble des dons que lui ait offerts la nature. Il donne une intéressante étude du mécanisme d'attaque des consonnes et des voyelles.

Ce sont les Français, avec Garcia, puis avec ses successeurs, qui rénovent l'art de l'articulation, et lorsque les élèves de ce dernier se répandent à travers l'Europe, Stockhausen, un des premiers, pose en principe que *la connaissance des mouvements propres à chaque voyelle et à chaque consonne est la base de la meilleure émission du son.* Cette théorie est admirablement exposée par Hugo Golschmidt.

Résumons les indications les meilleures recueillies dans les ouvrages précédemment cités.

Le maxillaire inférieur est l'agent direct de l'ouverture buccale. Son abaissement ou son relèvement exagéré produit une crispation pharyngienne et naso-pharyngienne, une raideur des parties musculaires sus et sous-hyoïdiennes, un abaissement de la position laryngienne néfaste à la couleur du son.

Si nous avançons le maxillaire, nous entravons de même l'action des cavités de résonance propres à chaque voyelle, que, de ce fait, nous rendons défectueuse. Dans cette attitude, le jeu des muscles hyoïdiens nuit à la souplesse du larynx.

La forme que présentent les lèvres joue un rôle important. Les muscles qui les commandent font varier les dimensions de la cavité buccale. De plus, *les lèvres ont une influence réflexe sur l'ouverture de l'isthme du gosier.* Les élèves remarquent très vite que l'ouverture buccale, limitée par des lèvres disposées dans une forme arrondie, est en général accompagnée d'une ouverture semblable de l'isthme du gosier. De même, les lèvres présentant une fente horizontale entraînent une disposition horizontale de l'isthme du gosier, disposition très peu favorable au développement du son. Dans cette position, le voile du palais est trop abaissé, les piliers du voile sont détendus, les cavités pharyngiennes et naso-pharyngiennes ne communiquent pas largement avec la bouche : l'émission est gutturale. *On chante à gorge serrée.*

Au contraire, l'ouverture buccale plus ou moins grande, selon les voyelles, mais limitée par les lèvres arrondies, provoque une ouverture ronde de l'isthme du gosier, qui permet au son émis de traverser librement la bouche pour venir sonner *en avant, dans la salle, seul véritable point de résonance de la voix.*

La position de la langue a préoccupé les théoriciens de la voix depuis la Renaissance. Fabrice d'Aquapendente la décrit et analyse son rôle dans l'articulation. Puis, tous les théoriciens du xixe siècle constatent l'influence que son attitude peut avoir dans l'émission du son. Garcia écrit : « Les mouvements de la langue, ainsi que ceux du larynx, s'exécutent toujours en sens inverse de ceux du voile du palais; ainsi, lorsque le voile du palais se voûte, la langue, sous l'influence du larynx, se creuse profondément par la ligne médiane de la partie postérieure, et l'isthme du gosier présente la forme d'un ovale. Si le voile du palais s'abaisse, la langue se relève et se gonfle par sa base, et ces deux organes peuvent se rapprocher au point de se mettre en contact. » Il ajoute que le son le plus pur s'obtient : « 1° en aplatissant la langue dans toute sa longueur; 2° en soulevant médiocrement le voile du palais; 3° en écartant les piliers par leur base. »

Mandl considère comme nuisible le *fredonnement et le chant entre les lèvres serrées.* Selon lui, « la première condition d'un timbre normal est l'assouplissement complet des muscles des cavités du pharynx

1. Dodart, *Mémoire sur la cause de la voix de l'homme,* 1700.

et de la bouche ». Il est absolument nécessaire que tous ces éléments *contractiles* obéissent à la volonté et qu'ils soient capables de donner à ces cavités la configuration exigée par le timbre, c'est-à-dire que ces cavités puissent représenter le résonateur nécessaire au son émis dans une couleur déterminée.

Les exercices de bâillement, de pandiculation et d'autres analogues profitent au voile du palais. La langue est exercée en la faisant mouvoir en avant et en arrière ; il faut l'habituer à s'aplatir et même à se creuser sur le plancher de la bouche, et surtout éviter qu'elle se redresse ou se bombe pendant l'émission de certaines voyelles, ce qui a lieu fréquemment pour la prononciation des voyelles E et I. On fera des exercices analogues pour les lèvres. Ces exercices préparent l'élève aux études du chant. Ils peuvent être très opportuns à l'époque de la mue, lorsque les études sérieuses sont interdites, et que le professeur ne peut s'occuper que de la correction de fautes grossières de la prononciation. FAURE recommande d'apprendre à laisser la langue inerte, « pour ainsi dire morte », sans qu'elle se relève par la pointe ou s'épaississe à la base. L'avancer jusqu'au bord des lèvres pour l'accoutumer à s'étendre, ou bien relever a pointe légèrement roulée contre les dents inférieures est un excellent travail d'assouplissement.

En résumé, tous les bons chanteurs, d'accord avec les théoriciens, préconisent la position de la langue aplatie, souple, contre les incisives inférieures.

La « pose » de la voix. — « *Poser* » *la voix*, c'est apprendre à émettre un son, soit par une voyelle directement articulée, soit à l'aide d'une consonne suivie d'une voyelle, seul élément sonore, ainsi que chacun le sait.

« Par pose de la voix, dit BONNIER, il faut entendre la recherche de l'attitude vocale qui permet de réaliser le maximum d'effet avec le minimum d'effort. » Ce qui revient à la théorie déjà formulée par RAMEAU et que nous ne répéterons jamais trop : « Le principe des principes, c'est de prendre la peine de n'en point prendre. »

La voix sera posée lorsque le chanteur pourra soutenir chacun des tons constituant l'étendue de sa voix, avec une intonation parfaitement juste, dans une même qualité de timbre, et qu'il émettra toutes les voyelles avec leurs différentes couleurs, au moins dans la tessiture de sa voix, sans aucun chevrotement.

Quoique le docteur BONNIER prétende que, « physiologiquement parlant, il ne faut pas un mois pour former une voix », c'est-à-dire la poser, nous savons par expérience qu'il est impossible de déterminer le temps nécessaire à cet entraînement, très variable selon la disposition des sujets. Les voix les plus vite posées[1] ne sont pas les plus solides. Le grand CARUSO, dans une interwiew, avoue : « J'ai étudié huit années durant avant de paraître sur un théâtre, et pendant huit ans, j'ai travaillé comme un cheval. Je sais bien qu'il y a des chanteurs qui terminent leurs études au bout de deux ou trois ans, certains même au bout d'une année. Ils ont tort. »

Avoir la voix posée, c'est, selon nous, posséder toute sa technique vocale. Les paragraphes suivants indiqueront le travail qui peut nous mener à ce but.

Recherche du timbre naturel. — Avant nos modernes théories sur les différentes couleurs du son, il ne semble pas que l'on ait envisagé cette question avec précision. Cependant, elle est en puissance dans toutes les remarques faites par les écrivains, lorsqu'ils parlent des timbres, soit défectueux, — comme les voix nasales, gutturales, sourdes, « obtuses », ainsi que dit ZACCONI, — soit agréables, comme les voix claires, pures, rondes.

C'est à partir des travaux de DIDAY et PETREQUIN que nous trouvons la recherche de la qualité d'un timbre inhérent à chaque individu, selon la disposition et les proportions relatives de ses organes vocaux. Ce timbre naturel propre à chaque voix est la base de l'entraînement vocal. GARCIA le présente comme un composé de voix claire et de voix sombre provenant d'attitudes moyennes, par conséquent rationnelles, de tous les organes phonateurs. Pour BONNIER, c'est la « voix libre » que nous pouvons émettre dans toute l'étendue de notre clavier. Ajoutons toutefois : « lorsque l'on sait chanter », car *dans certaines voix* de qualité désagréable ou inéduquées, loin d'exister sur toute l'étendue du clavier, *ce timbre naturel se fait entendre seulement sur quelques rares degrés*, parfois même sur un seul, phénomène déjà signalé par JÉRÔME DE MORAVIE lorsqu'il écrit : « Une voix inculte peut produire par hasard une belle note... ne méprisez aucun chant. » Parfois même, ce timbre naturel ne se présente d'abord que sur une seule voyelle. C'est le « son type » que FAURE recommande de choisir pour modèle dans la recherche du son propre à une bonne émission. *Cette ou ces notes jolies, dont l'émission ne provoque aucun effort,* deviendront le point de départ des premiers exercices de chant, *jusqu'à ce que l'élève ait parfaitement conscience de la qualité naturelle de sa voix, et qu'il ait suffisamment analysé la façon dont il entend et sent résonner ces notes et leurs voisines acquises.*

Les défauts d'émission. — Les voyelles, plus encore que les consonnes, entraînent avec elles des défauts d'émission, surtout des vices d'attaque, parmi lesquels nous remarquons : l'*attaque sur le souffle*, le *coup de larynx*, le *coup de gorge*.

L'*attaque sur le souffle* est rarement décrite par les théoriciens chanteurs. Ils se contentent de dire qu'il ne faut pas perdre son souffle au moment d'attaquer une voyelle, et recommandent de donner un son pur, bien juste, *sans pousser sur le souffle*.

BROWNE et BEHNKE sont parmi les rares physiologistes qui se sont arrêtés sur cette question autant qu'elle le mérite. Dans l'attaque sur le souffle, écrivent-ils, « les ligaments vocaux se rencontrent après que l'air a déjà commencé à passer entre eux. Il y a ce que l'on appelle *glissement de la glotte*. Le son ne débute pas d'une manière précise, prompte, décisive, mais il s'y joint une certaine quantité d'*air sauvage* qui le rend cotonneux, soufflé ». Ce mode est malheureusement très commun, et le son qu'il produit est non seulement court de durée, mais souvent faux, en dessous du degré véritable de la hauteur du son. L'attaque par les voyelles est néfaste dans ce cas.

Le *coup de larynx*, comme le *coup de gorge* son proche parent, entraîne une émission gutturale, un des défauts les plus signalés par les chanteurs de tous les siècles. Il était réservé à nos physiologistes modernes d'en établir la théorie, grâce à l'examen laryngoscopique. GARCIA, qui le dénomme « coup de poitrine » et BATTAILLE purent donc combattre ce vice plus énergiquement que leurs prédécesseurs. Il n'en

1. *Ménestrel*, 1er août 1914.

subsiste d'ailleurs pas moins, et de grands théoriciens chanteurs le confondent à tort avec le véritable coup de glotte dont nous parlerons plus loin. Cependant, le coup de gorge et le coup de glotte ne produisent les mêmes effets ni à l'audition, ni à l'examen visuel. A l'audition, la sensation de dureté, de raideur, de lourdeur et d'impureté du coup de larynx ou du coup de gorge n'a aucun rapport avec la netteté sonore, la légèreté d'attaque, la pureté du son du coup de glotte proprement dit.

En ce qui concerne l'examen laryngoscopique de ce coup de gorge défectueux, et antimusical, voici ce qu'a remarqué le docteur Castex : « L'épiglotte s'abaissait, les cordes vocales supérieures se contractaient jusqu'à venir presque au contact, et elles y arrivaient même parfois. Les cordes vocales inférieures (vraies cordes) s'appliquaient brusquement et fortement l'une contre l'autre. Tout, en un mot, réalisait le phénomène connu en physiologie sous le nom d'*effort*. Ce n'était pas seulement le coup de glotte, mais « le coup de larynx » dans son ensemble. Le son sortait sec et comme écrasé. Dans ce cas, les chanteurs avouaient en général que cela les fatiguait. » D'autre part, le docteur Bonnier confirme ainsi la théorie que tous les physiologistes redisent : « Dans le coup de larynx, cet organe se ferme fortement par le rapprochement des bandes ventriculaires et de toute la paroi mobile de chaque côté. Le larynx prend l'attitude de l'effort : c'est un moyen fatigant et nuisible. »

Il paraît oiseux de nous arrêter plus longtemps sur ces défauts définis et combattus, tant par les chanteurs que par les laryngologistes. Nous avons, d'ailleurs, tous remarqué combien, au point de vue de l'esthétique vocale, ces effets sont déplorables. Dans ce cas, le travail de la voyelle doit être préparé par des attaques faites avec l'aide d'une consonne ; on se reportera ensuite aux théories de l'attaque du coup de glotte énoncées ci-dessous.

L'attaque par la voyelle : le coup de glotte. — Quoique nous ne devions pas nous occuper de physiologie, nous croyons indispensable d'exposer ici le sens exact du terme *glotte*. Selon Mandl et tous les physiologistes modernes, à l'exception de quelques théoriciens anglais, la glotte est l'espace long de 25 à 30 millimètres compris entre les deux bords libres des cordes vocales inférieures. « Quelle que soit, écrit Mandl, l'étendue de l'espace auquel on donne le nom de glotte, toujours est-il que, dans le sens généralement adopté aujourd'hui, glotte signifie un espace vide, une portion de la cavité laryngienne, une fente bordée par les replis thyro-aryténoïdiens. Rien cependant de plus faux au point de vue étymologique et surtout au point de vue de l'histoire de la science : *glotte* doit dériver du mot grec *glossa*, langue, ou *glotta* (dialecte attique), *glottis* (petite langue, languette). »

Nous emploierons le terme *glotte* dans le sens que lui prêtent les théoriciens modernes.

L'attaque du son chanté par la voyelle fut et est encore fort discutée. Nous avons déjà dit, qu'avant le commencement du XVIIe siècle, les théoriciens, qui réclament cependant une bonne diction, — cela semble même être leur base d'études, — ne donnent aucun conseil technique au point de vue de l'articulation. Pour eux, il y a l'attaque du son musical. Caccini va nous dire comment on la comprend à son époque : « La base la plus importante de l'art du chant est l'attaque du son, qui doit être irréprochable sur toutes les notes, non seulement quant à la justesse du son, mais aussi quant à sa qualité. Deux manières sont employées que nous allons exposer. Ensuite, nous en indiquerons une troisième manière qui nous paraît la meilleure pour atteindre les effets dont il est question plus loin. 1° Les uns émettent le son en faisant d'abord entendre la tierce inférieure ; 2° D'autres attaquent nettement la note en renforçant graduellement le son. Cette méthode est considérée comme la meilleure. La première manière est devenue tellement commune et si exagérée qu'au lieu d'avoir de la grâce, elle est désagréable pour l'oreille. Les commençants feront bien de s'en abstenir. Mais ne m'étant jamais reposé sur les résultats acquis par mes prédécesseurs, ayant toujours cherché par moi-même à créer des moyens nouveaux, à condition qu'ils fussent appropriés à mon art, c'est-à-dire à l'expression des sentiments de l'âme, j'ai imaginé un troisième moyen d'attaque. Il consiste à attaquer le son assez fort en le diminuant aussitôt après. Je nomme ce procédé *exclamazione*, et le trouve plus que tout autre propre à traduire l'émotion. » On voit par ces lignes combien l'esthétique de l'attaque vocale a changé. Aujourd'hui, les sons pris en dessous sont difficilement tolérés. Durante, ainsi que tous les théoriciens italiens et allemands, répétera les mêmes principes jusqu'au XVIIIe siècle. Bacilly, qui s'étend si longuement sur la prononciation des voyelles, ne nous donne aucun renseignement sur leur émission laryngienne. Bérard également ne dit rien de l'attaque. Quant aux Italiens du XVIIIe siècle, s'ils nous indiquent leurs préférences pour telles voyelles qui leur semblent plus favorables au développement de la voix, c'est à peine s'ils donnent une indication sur la manière d'émettre les sons.

Dans les traités de l'école allemande du commencement du XIXe siècle, Marpurg puis Marx demandent des attaques du son « très directes, bien pures, et non des sons pris à une tierce inférieure ». Nous avons déjà dit que ce dernier procédé, auquel il est fait allusion, était, à cette époque, tombé en désuétude. Mais, là encore, rien qui ait trait au mécanisme laryngien générateur de la voyelle.

Certainement, l'*attaque nette*, préconisée couramment par les chanteurs des siècles passés, n'est pas autre chose qu'un léger *coup de glotte*. Cette expression sera employée pour la première fois et définie par Garcia en ces termes : « Il faut préparer le coup de glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage ; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre d'un coup sec et vigoureux semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le P. »

Battaille nous met en garde contre l'exagération de ce mouvement : « L'attaque du son doit se faire sans violence ;... en employant une trop grande énergie dans l'attaque du son, on produit infailliblement la synergie musculaire et l'on retarde le progrès... et l'on entretient la raideur à laquelle l'élève n'est que trop disposé naturellement. »

Pour obvier à cet inconvénient, Battaille conseille l'attaque par une consonne au début des études. La pédagogie moderne sérieuse tend de plus en plus vers ce moyen très efficace pour éviter les défauts d'attaque signalés plus haut. Les physiologistes approuvent unanimement ce procédé, qui défend les cordes vocales contre les gestes maladroits des chanteurs inexpérimentés.

Cependant, malgré l'avis favorable des physiolo-

gistes modernes à son égard, le coup de glotte est rejeté par quelques bons théoriciens, parmi lesquels LEFORT, AUDUBERT, dont les méthodes d'entraînement s'inspirent de la meilleure science. MAUREL lui-même le condamne et donne ses raisons : « Notre devoir est de le combattre de toutes nos forces, parce qu'il est contraire à l'ordre physiologique des choses, parce que la production phonique est un acte physiologique, et que, du moment où l'on en fait un art, les règles de cet art doivent se calquer, pour être justes, sur les lois auxquelles est soumis l'acte physiologique.

« Or dans la production phonique, ces lois déterminent, pour l'engendrement du son, le mécanisme suivant : la glotte, relâchée dans la simple respiration, se resserre pour la phonation, les cordes vocales se tendent et, par cela même, se rapprochent, ou, comme dit la science dans son langage, elles effectuent une *apstole* et une *systole* simultanées dont le degré détermine la hauteur du son engendré. Suivant que le degré de tension et de rapprochement diminue ou augmente, le son baisse ou monte.

« Dans la nature, il n'est donc qu'une seule attaque du son vocal ; celle par la tension et le rapprochement des cordes vocales relâchées. Et c'est précisément le contraire que demande le système du coup de glotte : à savoir, la détente et l'écartement des cordes vocales surtendues. Par le coup de glotte, l'élève apprend à éluder, au moyen d'une brutale traction, le travail de souplesse le plus délicat peut-être de la technique vocale. Nous voulons parler du travail qui doit avoir pour but d'exercer les muscles à amener graduellement les cordes vocales, depuis leur état ordinaire de relâchement, à travers tous les degrés de tension correspondant aux hauteurs de l'échelle vocale, jusqu'au degré qui correspond au son le plus aigu de la voix, et *vice versa*, de ramener les cordes vocales par les mêmes étapes à leur état de relâchement, en sachant, dans l'un comme dans l'autre cas, s'arrêter avec précision à n'importe quel degré intermédiaire de tension.

« A ce mécanisme délicat, graduel, en pente douce, que substitue le coup de glotte ? Il porte d'un seul coup les cordes vocales de leur état de relâchement à un degré de tension maximum, qui est absolument contraire à la production phonique, puisque l'occlusion de la glotte, qu'il a pour effet, supprime momentanément le souffle comme le son.

« Et c'est seulement après ce degré de tension extrême que les cordes vocales sont ramenées à un degré de tension moins prononcé, celui que demande la hauteur à donner. »

Tant d'éloquence ne devait par manquer d'entraîner quelques chanteurs qui, à tort selon nous, confondent l'exagération du coup de larynx avec le mécanisme facile et reposant du coup de glotte de GARCIA, des docteurs CASTEX, MARAGE, PERRETIÈRE, etc.

Les voyelles. — La culture des timbres produits par les voyelles remonte très haut. Dans son *Traité de l'Elocution*, DÉMÉTRIUS DE PHALÈRE[1] dit à ce propos : « En Egypte, les prêtres chantent les louanges sur les sept voyelles en les mettant à la suite les unes des autres. Elles jouent ainsi le rôle d'un instrument de musique. » Le judaïsme présente les mêmes raffinements de vocalises, et les « jubilations » chrétiennes ne sont qu'un héritage des Hébreux.

Le rôle de la voyelle, non seulement source de sonorité, mais créatrice de timbres, est variable selon l'évolution musicale à travers les siècles. Au Moyen âge, les auteurs lui confient de longues périodes qui se déroulent, telles des phrases instrumentales, dans un timbre choisi, pour l'unique joie d'une impression de musique pure. Pendant la période de la Renaissance, avec les contrepoints entrelacés, elle perd grandement son individualité. Mais elle redevient un élément expressif avec les humanistes. Par contre, au XVIIIe siècle, la période la plus brillante de la virtuosité vocale, il semble qu'elle ait joué le plus piètre des rôles. Pour les grands chanteurs de cette époque, les voyelles ne sont autre chose que des véhicules indispensables à l'émission du son. Quelques-unes sont gênantes pour la production de certaines notes dans certaines voix : on les remplace par d'autres. Peu importe la couleur spéciale de chacun de ces éléments sonores. Ainsi s'est formée la théorie énoncée déjà par CACCINI, qui déclare les voyelles ouvertes seules favorables à l'entraînement vocal. Depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe, les maîtres italiens, sauf de rares exceptions, préconiseront l'emploi de la voyelle A. DUPREZ se rallie à cette pédagogie. Quelques-uns, parmi lesquels TOSI, CRESCENTINI, TOMÉONI, MANNSTEIN, y joindront quelquefois E. Sur les « passagi », seules seront admises ces voyelle élues. MANCINI considère même I, O, U comme des voyelles prohibées. On n'a pas encore mesuré à quel point de pareils errements appauvrissaient la richesse, le nombre des timbres dont peut se parer la voix humaine. Actuellement encore, la culture de toutes les voyelles dans leurs timbres variés n'est généralement pas envisagée.

Mais, par bonheur, dès le milieu du XVIIIe siècle, en France, et cinquante ans plus tard en Allemagne, une réaction avait lieu. La recherche de l'expression du mot faisait renaître le besoin d'une prononciation exacte, dont le premier protagoniste fut notre vieux maître de chant BÉRARD. A vrai dire, en France, les bonnes traditions de diction n'avaient jamais été abandonnées depuis LULLY. A la fin du XVIIe siècle déjà, BACILLY insiste beaucoup sur la bonne émission des voyelles et l'articulation des consonnes. Au XVIIIe siècle, la virtuosité italienne ne peut détruire complètement le bon goût français dans la déclamation lyrique plus brillante que jamais, grâce à RAMEAU puis aux œuvres françaises de GLUCK et de MÉHUL. Aussi, GARAUDÉ, GARCIA, STEPHEN DE LA MADELAINE, J. FAURE n'eurent-ils qu'à renouer leurs travaux à nos vieilles traditions. Leur esprit prévalut bientôt en tous les pays civilisés, ainsi que nous l'avons vu précédemment en étudiant les méthodes européennes et américaines.

La phonétique moderne a érigé en lois les mécanismes producteurs des voyelles et des consonnes. Il n'est pas dans nos attributions de décider ici jusqu'à quel point ces principes sont indiscutables. Le désaccord des physiciens au sujet des théories concernant ces « vocables » est une preuve suffisante des tâtonnements dans lesquels se débat encore cette jeune science. L'artiste n'aurait pas beaucoup à gagner en s'astreignant rigoureusement aux procédés étroits de certains traités de phonétique expérimentale, procédés qui découlent, d'ailleurs, d'une statistique assez restreinte. La pratique nous démontre vite les *variations des points de contact et des formes des cavités de résonance qu'entraînent les diverses expressions que peut revêtir un même mot.*

1. A. GASTOUÉ, *Origines du chant romain.*

Cependant, des remarques d'ordre général s'imposent. Les travaux du Dr Marage sur la production des voyelles lui ont permis de formuler quelques axiomes précieux pour les chanteurs. Nous les transcrivons ici :

« Une voyelle étant une vibration aéro-laryngienne intermittente renforcée ou transformée par la bouche :

« *a*) Une voyelle n'est parfaite que si elle est produite en même temps par une bonne émission laryngienne et une bonne diction buccale;

« *b*) A chaque voyelle laryngienne, chantée sur une certaine note, correspond une forme, et une seule, de cavité buccale pour un sujet déterminé;

« *c*) On peut chanter n'importe quelle voyelle sur n'importe quelle note comprise dans sa tessiture; mais il est vrai que certaines voyelles se chantent plus facilement sur certaines notes. »

Le Dr Bonnier conclura : « Bien qu'il soit hors de doute que certains sons conviennent mieux à certaines voyelles, il est possible de donner toutes les voyelles sur toutes les notes; c'est à vous, dit-il en s'adressant aux chanteurs, c'est à vous à modifier l'attitude de la bouche et à l'adapter aux attitudes des autres cavités vocales. »

Nous devons cependant reconnaître que, sur les notes aiguës extrêmes, les voyelles se différencient très difficilement, même dans les voix les mieux éduquées.

Les *nasales* sont l'objet de nombreuses controverses. Les Italiens nous les reprochent, dès le XVIIIe siècle, et disent qu'elles assourdissent beaucoup notre chant. Ce n'est pas l'avis de Dodart qui accorde fort justement, ainsi que nous l'avons déjà dit, une grande importance aux résonances nasales dans la beauté du son.

Les phonéticiens modernes reconnaissent tous l'utilité des résonances naso-pharygiennes, au moins sur les voyelles nasales. Quant aux chanteurs, beaucoup recommandent de changer les AN en A, ce qui est une grossière erreur dans laquelle ne tombent pas les Garcia, les Faure, les Duprez et la plupart de nos jeunes théoriciens. Nous avons dit déjà combien ces résonances naso-pharyngiennes sur toutes les voyelles pouvaient modifier agréablement le timbre de la voix, si leur emploi est modéré et proportionné à l'ouverture buccale. Contrairement à ce qu'écrivent certains théoriciens, nous pouvons obtenir la *nasalisation* sur toute l'étendue de la voix. Et ainsi que le fait remarquer Goldschmidt, *si nous ne le pouvons pas instinctivement, nous devons y parvenir par l'exercice.* Même sur ON, en dégageant l'ouverture naso-pharyngienne au lieu de la fermer, comme le font trop souvent les Français du Centre et du Nord, on doit obtenir un timbre assez clair.

Les voyelles peuvent revêtir plusieurs timbres, selon qu'elles sont *ouvertes* comme l'A dans le mot Amour, l'O dans le mot Oasis, ou *fermées* ou *sombres* comme l'Â dans le mot Âme ou l'Ô dans le mot arÔme. Toutes ces différences n'apparaissent dans les ouvrages sur la voix qu'à partir du commencement du XIXe siècle. Bérard seul effleure la question. Les Allemands Marpurg et Marx insistent sur les mouvements propres à l'articulation des voyelles aussi bien que des consonnes. En France aussi, Garaudé, Garcia et tous ses émules, Stephen de la Madelaine, plus tard Lefort, nous donnent des indications précieuses dont nous nous servons pour établir le tableau des gestes principaux propres à chaque voyelle[1].

Nous devons faire observer ici que : 1° *les voyelles ouvertes et les nasales dépensent proportionnellement plus de souffle que les fermées;* 2° *chaque voyelle demande sur chaque son différent une pression de souffle différente.* Si le chanteur sait rester souple, ces changements de pression se feront inconsciemment, rien que par la recherche de la qualité du son émis.

Nous avons déjà mentionné le rôle joué par la langue dans l'émission du son et l'influence qu'elle a sur la couleur des timbres.

Tableau général des attitudes propres aux voyelles.

A (clair) de *Amour*. Le maxillaire inférieur abaissé, la bouche ouverte dans une forme presque ronde découvrant légèrement les incisives supérieures et inférieures. La langue doit poser sur le plancher, la pointe légèrement appuyée derrière les dents inférieures donnant un maximum d'ouverture de cavité buccale. Le pharynx et le naso-pharynx également bien dilatés pour recevoir en partie la colonne d'air sonore.

A (sombre) ou A (accent circonflexe) de *âme*. Les résonances naso-pharyngiennes seront moins développées que les résonances pharyngiennes. La langue plus aplatie dégageant beaucoup l'isthme du gosier. La cavité buccale ouverte plus en hauteur qu'en largeur, grâce à l'abaissement maximum du maxillaire inférieur.

E, comme dans le mot *levant,* ou EU du mot *peur,* demande une ouverture buccale ronde plus petite que celle de O clair. Il faudra développer beaucoup les résonances naso-pharyngiennes. Car cette voyelle tient le milieu entre les « ouvertes » et les « fermées »

E (sombre), ou EUX de *feux* devra être prononcé dans une forme buccale plus fermée que E *clair,* et avec beaucoup moins de résonances naso-pharyngiennes.

É *fermé* (accent aigu) de *étoile*. L'ouverture buccale sera encore plus réduite que dans les E précédemment analysés. On remarquera que la cavité buccale est très restreinte. Mais, par contre, malgré un léger resserrement du pharynx, on devra dilater le plus possible le naso-pharynx si l'on veut obtenir un son bien timbré.

È, Ê ouverts (accent grave ou circonflexe), de *père* ou de *mêlée*. Dans cette sonorité, au contraire, il faut une cavité buccale très ouverte. Le maxillaire inférieur abaissé, les incisives légèrement découvertes comme pour A. La langue posée bien derrière les dents inférieures et le naso-pharynx très dilaté. Avoir soin de ne pas retenir la colonne d'air, comme trop souvent cela se produit.

E dit *muet*. Les lois de prononciation française qui régissent cette voyelle sont les mêmes que celles de l'E du mot *levant*. On le prononce toujours dans la même couleur, et il faut éviter de le transformer en E trop ouvert ou trop fermé ou en A plat de timbre qui donne la sensation d'un son désagréable, sans caractère. Mais l'intensité de son ainsi que sa durée varient suivant sa place dans la phrase ou sa fonction dans le vers.

I, voyelle essentiellement fermée, demande une très étroite ouverture buccale. Il faudra pourtant se garder de la fente horizontale des lèvres avec les maxillaires serrés l'un contre l'autre. Quoique très petite, l'ouverture buccale devra être arrondie, ce qui amè-

1. Pour les illustrations, nous renvoyons nos lecteurs à l'*Initiation à l'art du chant* dont ce tableau a été extrait.

nera forcément un petit écartement des maxillaires très favorable au développement du timbre. Celui-ci se trouvera encore plus rond si on cherche à l'amplifier en ouvrant le naso-pharynx dans les mêmes proportions que pour un U.

O (clair), de *bobine*, s'obtient avec une ouverture buccale moyenne plus verticale qu'horizontale, le pharynx et le naso-pharynx bien dégagés laissant librement le son (ou colonne d'air sonore) monter et gagner l'ouverture buccale.

Ô (sombre), de *tôt*, demande une ouverture buccale moins haute que celle de O clair. Le naso-pharynx se referme un peu, comme, en général, dans toutes les voyelles dites sombres.

U français, de *lugubre*, quoique très appréhendé par les chanteurs qui ne savent pas se servir des résonances naso-pharyngiennes, est une excellente voyelle sur laquelle beaucoup de débutants trouvent leur timbre naturel sans fatigue. Mais il faut lui donner une ouverture buccale absolument ronde, quoique très petite, et bien surveiller la dilatation du naso-pharynx.

Y, du mot *style*, se prononce comme I.

Y, du mot *payer*, équivaut à deux I. On prononce *pai-ier*.

Œ se prononce comme l'E du mot *levant* ou comme dans l'E sombre du mot *œufs* (pluriel) ou dans cermots d'origine grecque comme l'É *fermé*.

Æ, lorsqu'il ne compose qu'une syllabe, se prononce ainsi que l'E *ouvert* (avec accent grave ou circonflexe).

AU ou EAU se prononce comme l'Ô *sombre*.

AIS ou ES se prononce comme l'E ouvert.

AN ou EN, de *enfant*, appelées nasales, exigent, ainsi que l'indique leur qualificatif, des résonances nasales et, par conséquent, un naso-pharynx largement ouvert et non rétréci comme trop souvent on le croit. La bouche aura la forme d'un A *clair* bien franc.

UN, de *aucun*, demande autant de résonances naso-pharyngiennes que AN. Il faut bien prendre garde de resserrer les maxillaires, quoique la bouche ne doive pas être autrement ouverte que dans l'E de *levant*. Autrement, on aurait une résonance nasonnante comme dans la diphtongue IN française analysée ci-dessous :

IN, de *infante*, dans le langage courant français, ou on EIN, de *teint*, surtout dans les provinces du Centre ; on donne à l'ouverture de la bouche une forme horizontale, les lèvres sont très allongées, les dents serrées. La sonorité de cette syllabe est pointue en même temps que détimbrée. Le chanteur est obligé de modifier cette prononciation. Il devra arrondir la bouche dans une forme pas trop ouverte, mais surtout chercher les résonances naso-pharyngiennes comme dans UN, pour éviter le son criard.

ON, de *long*, est la seule voyelle sur laquelle le chanteur doit vraiment tricher. Dans le langage courant, les Français (sauf dans les provinces du Midi) en font une voyelle complètement sourde, privée absolument des résonances naso-pharyngiennes avec le minimum d'ouverture de l'isthme du gosier. Si l'on chantait ainsi, chaque fois que reviendrait cette voyelle, on aurait un changement de timbre très prononcé, une note sombre, désagréable dans le cours d'une phrase musicale. Même dans la déclamation, à la Comédie française, nos grands artistes se gardent bien de *sombrer* sur cette nasale.

La meilleure façon d'obtenir une bonne sonorité sur cette voyelle sera de la rapprocher des formes buccales de l'O *sombre*, mais avec des résonances naso-pharyngiennes assez accentuées, ainsi que font les chanteurs méridionaux.

OU, du mot *fou*, se prononce les lèvres presque closes en rond, comme pour U. Mais, tandis que celui-ci exige les ouvertures naso-pharyngiennes et pharyngiennes assez grandes, le OU français provoque leur rétrécissement et produit un timbre de voix dont le mot *sourd* très imitatif est le meilleur exemple que nous puissions donner. C'est la voyelle la plus fatigante de toutes à faire sonner. C'est assez dire combien le travail du chant peut être nuisible sur OU. A part des cas tout à fait spéciaux et rares, elle est complètement à rejeter dans le début des études d'entraînement vocal des Français du Centre et du Nord. Cependant, en développant les résonances naso-pharyngiennes, on arrivera peu à peu à émettre des sons sur OU. Nous ne conseillons pas de le remplacer par O ou U, comme le font trop de chanteurs qui appauvrissent ainsi leur diction, en cherchant à se préserver des dangers vocaux présentés par cette voyelle sombre.

Les deux voyelles qui composent les diphtongues doivent être articulées l'une après l'autre, mais très rapidement dans le langage courant. Cependant, surtout en chantant, l'une d'elles est toujours plus longue et c'est sur elle que l'on pose le son. Ainsi pour :

AI, de *bâiller*. Le chanteur prononcera *bâ* sur la note portant la syllabe *bail* et tout à fait à l'extrémité de la valeur rythmique de ce son, il prononcera légèrement I avant d'attaquer la note suivante sur *le*. Exemple : je bâ-i-lle.

IE, de *bière*, I-AIS, de *biais*, IEN de *bien*. Il faut attaquer sur *bi*, mais passer très vivement, immédiatement sur *ais* ou *en*, seconde partie de cette syllabe sur laquelle on chante toute la valeur rythmique du son indiqué pour le mot *biais* ou *bien*, ou *bière*. On remarquera, de plus, que dans ce dernier cas, *en* doit avoir l'assonance de *in*, dont nous avons indiqué plus haut la prononciation.

Exemple : un bi-*in*.

I-ON, de lion, même théorie que pour I-EN.

I-EU, de *lieu*. De même que pour bien, l'I sera quitté immédiatement après l'attaque pour reposer le son sur *eu* que l'on prononce comme l'E sombre, OI, de *loi*, se prononce en réalité *lo-a*. On attaque la première partie de la diphtongue *lo* que l'on quitte aussitôt pour A clair (de *amour*), sur lequel on soutient le son chanté.

OIN, de *loin*. Comme précédemment, on soutient le son sur *in*.

UI, de *appui*. On prononce rapidement l'U et on chante toute la valeur de la note sur l'I suivant, en ayant soin de donner à ce dernier des résonances naso-pharyngiennes comme dans les U, ainsi que nous l'avons déjà expliqué.

Dans certaines provinces, ces diphtongues sont ostensiblement articulées en deux parties. Dans le beau chant, il faudra, au contraire, s'appliquer à resserrer le mieux possible les deux sonorités formant ces diphtongues, dont une partie, nous l'avons dit, a une très courte durée rythmique.

Les consonnes. — Le rôle des consonnes étant absolument dépendant de celui des voyelles, il va de soi que l'histoire de ces deux éléments est intimement liée.

Les auteurs qui ont traité ce sujet sont innombrables dans tous les pays. Aussi, sommes-nous obligé ici de nous contenter d'analyser les mouvements

propres aux consonnes françaises; l'étude des langues étrangères nous entraînerait trop loin et en des domaines qu'il faut laisser à des spécialistes plus qualifiés que nous.

On sait déjà que, depuis Fabrice D'AQUAPENDENTE, tous les physiologistes se sont intéressés au mécanisme de l'articulation. Mais, ces travaux sortant du cadre de cette étude, il n'en sera pas question ici.

Nous avons vu dans maintes citations, au cours de notre partie historique, les professeurs et même les auteurs exiger la netteté de la prononciation dans le chant. ATHANASE désire que les psaumes soient plus déclamés que chantés. ZARLINO demande à ses chantres de prononcer correctement et de ne point changer les voyelles. PACCHIEROTTI, très épris de sa langue maternelle, disait à GARAUDÉ : « Notre langue est si mélodieuse que lorsqu'elle est exactement prononcée, elle est à moitié chantée. »

Mais si beaucoup se préoccupent de ce sujet, aucun ne cherche à l'analyser, sauf MERSENNE, puis, cinquante ans après, BACILLY, qui donne quelques conseils intéressants. Déjà, il remarque fort justement l'attaque des consonnes L, B, F, que certains chanteurs de son temps — nous pourrions ajouter : et du nôtre — ont la mauvaise habitude de faire précéder de *on* ou *en* (exemples : *on-l'on* ou *on-bonté*) « ce qui est un début le plus désagréable du monde; c'est ce qui s'appelle précisément chanter du nez. » Il n'exclut pas le rôle du naso-pharynx : « L'N est nasale et doit être prononcée nasal. »

BÉRARD, le premier de tous les théoriciens, nous fait observer, dans sa préface, qu'il s'est « appliqué à démêler avec soin la différence qu'il y a entre la prononciation et l'articulation ». On ne peut éviter les fautes de prononciation, dit-il, « que par une connaissance exacte du jeu méchanique des organes duquel résulte l'articulation; quoique le maître de la scène comique, Molière, dans le *Bourgois gentilhomme,* ait jeté du ridicule sur cette matière, j'oserai faire part de mes réflexions au public. » Certes, ses réflexions peuvent nous paraître insuffisantes, mais elles marquent un progrès appréciable pour cette époque. Il faudra encore près d'un siècle avant que STEPHEN DE LA MADELAINE écrive une étude fort curieuse, très documentée, à laquelle nous pouvons faire de larges emprunts. Cependant, l'abondance de ses considérations basées sur la science de la phonétique, trop neuve encore à cette époque, en rend le côté pratique assez confus. GARCIA est plus précis. J. LEFORT, le premier, base la pose du son sur l'articulation de la syllabe et nous donne le mécanisme d'attaque de toutes les consonnes qu'il analyse très justement. Ni DUPREZ ni FAURE, qui insistent sur les avantages d'une bonne prononciation, ne nous parlent de l'articulation proprement dite.

Quant aux travaux des phonéticiens, fort intéressants au point de vue scientifique expérimental, nous avons déjà dit précédemment qu'ils enfermeraient les chanteurs dans des formules d'articulation en partie incompatibles avec la diversité des attitudes exigées par la hauteur déterminée des sons et les timbres différents que peuvent revêtir ces sons. Nous retiendrons seulement la définition de l'acte physiologique des *articulations consonantiques* donnée par l'abbé ROUSSELOT[1].

« Toute articulation, soit vocalique soit consonantique, se divise au point de vue physiologique en trois actes : la mise en position des organes ou *tension;* la *tenue* et la *détente*... Ces articulations peuvent être attaquées mollement ou avec énergie. L'attaque en français est molle. »

Pour les chanteurs, la mise en position ou tension est d'une plus grande importance que pour l'orateur, car les gestes qui la déterminent auront une répercussion profonde sur les attitudes des cavités de résonance propres à la voyelle qui suivra. Plus la tension sera nette et formée de préférence dans les régions antérieures palatale et linguale, sur les incisives et avec les lèvres légèrement tendues, plus le chanteur sera maître des cavités de résonance vocaliques, et plus la voix sera libre, *en avant,* selon l'expression des professeurs. Une fois de plus, nous reviendrons à la théorie si logique du docteur MARAGE qui préconise une attitude spéciale pour chaque syllabe, sur chaque son de l'échelle vocale.

De toutes les expériences faites, nous pouvons tirer des données générales sur les principaux mouvements des organes qui engendrent l'articulation. Mais ils ne remplaceront pas les bonnes accommodations naturelles acquises par chacun de nous dès l'enfance, selon nos propres dispositions. Pourtant, il faut compter avec les défauts contractés. Ceux-ci, pour la plupart, sont susceptibles d'être corrigés, si le fonctionnement des organes concourant à l'articulation est normal.

Tableau général des articulations propres aux consonnes.

Les consonnes sont classées par famille, selon les principaux gestes des organes qui les engendrent. Ainsi, les *labiales* sont produites par des mouvements dont les principaux sont dus aux lèvres. Mais cette vague classification ne peut être d'aucun secours pour les chanteurs soucieux d'une bonne articulation. Nous analyserons donc chaque consonne au point de vue des gestes qui leur donnent toute leur netteté vocale.

B *labiale.* Les lèvres se rapprochent, puis s'écartent avec une légère explosion.

C doux ou C cédille *linguo-palatale* équivaut à S dur.

C dur *gutturale* équivaut à K. La masse médiane de la langue et sa base vont frapper au palais, devant l'isthme du gosier, entraînant un mouvement du voile du palais, l'obstruction de l'isthme du gosier d'abord, puis sa brusque détente.

D *linguo-dentale.* On rapproche complètement le maxillaire inférieur du supérieur en lançant la langue contre les dents, en avant, puis on écarte vivement les maxillaires.

F *labio-dentale* : 1° Lorsque F est la première lettre d'une syllabe, on rapproche les lèvres et les maxillaires l'un de l'autre, puis on les écarte en expirant brusquement et en prenant la position favorable à la voyelle qui suit F.

2° Lorsque F est précédé d'une voyelle comme dans la première syllabe du mot *ef-fa-cer*, le rapprochement des lèvres se prolonge sur une légère expiration, après laquelle on revient aux mouvements décrits ci-dessus en 1°. Dans le chant, c'est sur la voyelle qui compose la syllabe que s'écoule toute la durée sonore. L'F ne se prononce que rapidement au moment d'attaquer la syllabe suivante :

Exemple : effacer se prononce e-f-fa-cer.

1. Abbé ROUSSELOT, *Précis de prononciation française.*

2. Ce tableau est extrait de l'*Initiation à l'art du chant.*

G *doux linguo-dentale*. Voir J.

G *dur gutturale*. On rapproche la langue du palais puis on l'en écarte moins brusquement que pour le C dur ou le K.

H. 1° Lorsque cette consonne est muette, il va de soi qu'elle n'a pas de gestes propres.

2° Elle est *dite à tort « aspirée »* puisque, au contraire, *elle est uniquement produite par une expiration frappant sur le palais derrière la mâchoire supérieure*, comme par exemple dans le mot *héros*.

J *linguo-palatale*. Derrière les maxillaires serrés, on rapproche la langue contre le palais, puis on l'écarte doucement avec une légère expiration en ouvrant la bouche.

K *gutturale*. Voir C dur.

L *linguo-dentale*. Lorsque cette consonne est en tête de la syllabe, on porte la pointe de la langue en avant de manière à frapper un coup sec contre les dents, les maxillaires s'écartent ensuite, selon la voyelle à chanter. Lorsque L est seconde lettre d'une syllabe, on la prononce avec la syllabe qui suit.

M *labiale*. On serre les lèvres l'une contre l'autre, puis on les écarte avec force. On sent une certaine résonance nasale.

N *linguo-palatale*. Derrière les maxillaires rapprochés, on porte la pointe de la langue en avant du palais, derrière les dents supérieures, puis on écarte brusquement les mâchoires en abaissant la langue.

P *labiale*. On serre les lèvres l'une contre l'autre, puis on les écarte avec une explosion plus forte encore que pour le B.

Q *gutturale*. Voir C dur.

R *gutturale* dans le langage français moderne, sauf dans les provinces du Midi. La prononciation de cette consonne a toujours donné lieu à des remarques spéciales. En 1747, le docteur Lavaus[1] dit, en parlant de l'R... prononcé du fond du gosier, que cette prononciation est vicieuse. Au contraire « les fibres extrêmes du bout de la langue sont mises en jeu d'une manière ferme et élastique dans la *prononciation mâle* », c'est-à-dire l'R que nous dénommons « roulé ».

Mais, sous le Directoire, un grasseyement très doux, qui rend la consonne à peine perceptible, est mis à la mode parmi les *incroyables* par le chanteur favori Garat, et ce défaut prend le nom de *garatisme*. Cette consonne, dans le chant et la déclamation tragique, doit cependant être *linguo-palatale*. Prononcer l'R de la gorge, c'est-à-dire *grasseyer, est une faute grossière*, sévèrement réprouvée par les maîtres de déclamation du passé et de notre temps.

Rouler les R, c'est-à-dire les articuler d'une façon linguo-palatale, c'est obtenir deux, trois oscillations de la pointe de la langue, très légères, très souples, allant vibrer en avant du palais, contre le maxillaire supérieur. Les personnes qui éprouvent de la difficulté à rouler les R sont nombreuses. Mais déjà Talma venait à leur secours avec un exercice d'assouplissement. Il préconisait la répétition de deux consonnes enchaînées répétées plusieurs fois : TD-TD-TD, etc.

Cette manière ne réussit d'ailleurs pas infailliblement. Au contraire, la méthode qui suit nous a toujours donné les meilleurs résultats.

On répète pendant une minute à peu près, en rythmant par deux : *De, De-De, De*, etc.; une autre minute par trois *De, De, De-De, De, De*, et, puis par quatre *De, De, De, De-De, De, De, De*, très légèrement, dans un mouvement de plus en plus rapide, mais en laissant toujours tout l'appareil buccal extrêmement souple.

Puis, on se repose une minute. On prononce alors, sans raideur aucune, en se servant des rythmes par deux, trois, quatre, précédemment indiqués : *Dle* ou *Dlu* ou *Dli*, suivant que l'on sent une de ces combinaisons plus favorable à l'assouplissement de la langue. Certains élèves se serviront du T avec plus d'avantages que du D.

Dans ce cas, on combinera le T ainsi qu'il est dit pour le D.

Lorsque l'R se trouve à la fin d'un mot, et qu'il est d'usage de le faire entendre, comme dans *amour* ou *finir*, tant que le chanteur n'a pas acquis la souplesse suffisante du geste linguo-palatal, il vaut mieux remplacer cette consonne finale par un L très léger, peu articulé, ou par DLE.

Mais il faut éviter à tout prix de revenir à l'R guttural.

S *linguo-palatale*. On prononce de deux manières : 1° comme dans le mot *rose*; on approche délicatement et incomplètement du palais la partie médiane de la langue, et, dans cette attitude, l'on fait sonner légèrement l'expiration comme si l'on voulait imiter le bourdonnement d'un insecte.

2° Comme dans le mot *savoir*, on approche de même la langue du palais, en expirant plus longuement, sans faire sonner l'air avant de poser sur la voyelle qui suit.

T *linguo-dentale*. On lance la pointe de la langue contre les dents supérieures en rapprochant les maxillaires sans les réunir, puis le maxillaire inférieur avec la langue sont brusquement abaissés.

Le T doux de *balbutier* ou d'*émotion* se prononce comme S du mot *savoir*.

V, W (français) *labio-dentales*. On rapproche la lèvre inférieure en la serrant fort contre les dents supérieures, puis on abaisse rapidement le maxillaire inférieur.

X est une combinaison de KZ ou de GZ. A la fin d'un mot, elle équivaut à KS.

Z se prononce comme l'S du mot *rose*.

CH : 1° comme dans *cheval* : on arrondit les lèvres et on chasse du souffle entre les mâchoires rapprochées ; 2° comme dans *chiromancie* : se prononce comme un K.

GN, comme dans *campagne, mignonne*, se prononce en rapprochant la langue du palais. Il se produit alors une légère résonance nasale ; on doit surtout éviter de dire campag*ni*-e, mig*ni*-onne.

ILLE, comme dans *maille*, se prononce en rapprochant la langue du palais et en chassant du souffle dans l'interstice laissé entre ces deux organes. Ce geste doit se faire sur la voyelle I avant d'articuler l'L mouillé. La prononciation de cette union de voyelles et de consonnes équivaut à la prononciation de A suivi de I.

PH, comme dans *Phœbé*, se prononce comme F ; TH, comme dans *théorie*, se prononce comme un T simple.

Nous avons dit plus haut qu'il fallait compter avec les défauts d'articulation contractés depuis l'enfance, soit par imitation, soit par paresse cérébrale, ce qui n'implique pas une malformation de l'un des organes phonateurs. Ces vices, toujours réprouvés, ont été classés de tout temps. Dès la fin du XVIe siècle, Codronchius[2] leur consacre un ouvrage

1. Docteur Lavaus, *Traité de la mauvaise articulation de la parole*.

2. Codronchius, *De Vitiis vocis libri duo*.

plus amusant que scientifique où les maux sont décrits, mais sans donner aucune indication pour y remédier. Il en est à peu près de même du livre de LAVAUS : *Traité de la mauvaise articulation de la parole où, après avoir fait un dénombrement de différentes espèces d'articulation, on rend raison de chacune par les principes de la méchanique et l'on cherche enfin les remèdes convenables à ces défauts.* La guérison promise proviendra, selon lui, de traitements consistant en gargarismes, « masticatoires, comme la peau sèche de grenache, d'orange, etc. », car « pourquoi faire passer des remèdes par l'estomac »? dit-il. « Les Anciens ont recommandé les cautères à la nuque, les purgations » pour guérir les raucités, les mollesses de la voix. Quant au rétrécissement du filet de la langue, le mieux est « un coup de ciseau qui en fait toute la cure ». Curieuses sont ses descriptions anatomico-physiologiques des « trente catégories ou classes » dans lesquelles il range les défauts d'articulation. Il ne semble pas avoir envisagé que l'on puisse les rectifier par une gymnastique orthophonique propre aux organes dont ils émanent. Pour trouver l'application de ces moyens rationnels, il faut arriver à COLOMBAT DE L'ISÈRE[1], auquel nous renverront encore GARCIA, BATTAILLE, J. FAURE, et dont se servira J. LEFORT[2].

CROSTI, en quelques lignes, a fort bien résumé les principaux vices susceptibles d'être corrigés ; parmi ceux-ci, nous trouvons : le *grasseyement,* la *blésité,* la *lallation,* l'*iotacisme.*

Du *grasseyement,* nous avons déjà entretenu le lecteur.

La *blésité* ou *zézaiement* consiste à laisser la langue passer plus ou moins entre les dents devant les lettres S, G, J et la combinaison CH. Pour corriger ce défaut, on serrera les maxillaires l'un contre l'autre, et l'on articulera, du bout de la langue seulement, les consonnes défectueuses en leur adjoignant diverses voyelles de préférence *fermées.*

L'*iotacisme* est une corruption des lettres J et G que l'on remplace par I, comme par exemple, en prononçant *iamais* pour jamais. Nous renvoyons nos lecteurs au tableau ci-dessus : *articulation de J.*

La *lallation* ou *lambdacisme* produit une espèce de bégaiement, de redoublement de la lettre L, une tendance à trop forcer l'articulation de cette lettre. On pourra travailler en serrant les maxillaires l'un contre l'autre et en bornant le mécanisme de l'L à l'articulation de la pointe de la langue.

Quant au *bégaiement,* il est excessivement rare dans le chant, et certains docteurs préconisent même l'entraînement vocal comme moyen curatif de ce défaut de la parole.

Nos lecteurs trouveront plus loin, dans un paragraphe spécial, des exercices pour l'articulation.

Quant à la *prononciation* et à la *diction,* éléments essentiels, particuliers à chaque langue, mais appartenant au domaine de l'esthétique vocale, il n'en peut, à notre grand regret, être question dans cette étude.

LES EXERCICES D'ENTRAINEMENT VOCAL

Aucun traité, jusqu'à la fin du XVIe siècle, ne contient le moindre exercice musical destiné spécialement à l'étude du chant.

Pourtant, rappelons-nous que, non seulement les maîtres réclament une bonne prononciation, mais aussi une belle vocalise; car le chant grégorien lui-même n'exclut pas les mélismes ou *ornements,* c'est-à-dire les groupes de notes exécutés d'une seule haleine sur une seule voyelle ou plusieurs voyelles successives.

Le clergé n'est pas indifférent à la perfection de ces vocalises, puisque nous voyons l'épitaphe de SAINT LÉON IX mentionner son « habileté à chanter le *quilisma* », notre moderne gruppetto.

Plus tard, JÉRÔME DE MORAVIE s'étend longuement sur les ornements dans le chant religieux. On utilisait tous les effets que peut donner la voix humaine[3], mais il est probable que l'on ne préparait pas l'exécution des traits par des exercices préliminaires; ils étaient travaillés directement, selon leur degré de difficulté, et au fur et à mesure des progrès de l'élève. La tradition écrite n'existe pas.

Pendant toute la période de la Renaissance, nous n'avons d'autres preuves d'exercices vocaux donnés par les maîtres de chant, que les nombreux « passeggiatti » et « gorghetti » dont les traités italiens sont remplis. ZACCONI et CÉRONE sont parmi les plus intéressants à ce point de vue, et nous pouvons croire que, tout en faisant l'éducation du goût musical, ces maîtres ne pensaient pas moins à l'entraînement vocal de leurs disciples, puisque ZACCONI nous dit : « Le chanteur doit étudier les vocalises en vue des « passages »[4] sur toutes les voyelles, car elles ne sont pas toutes également faciles. Ainsi, l'A est la moins favorable aux « passages », parce qu'elle exige relativement plus de souffle que les autres. »

Toutes ces formules mélodiques sont d'excellents exercices pour l'assouplissement des organes vocaux. Et, fait qui étonne aujourd'hui bien des chanteurs habitués à penser que les voix masculines ne sont pas aptes à la vocalise, ces formules sont écrites pour l'éducation des chantres et des moines. Rares sont les théoriciens comme ARNULPHO DE SAN-GILLENO qui se préoccupent des chanteuses et, pour la souplesse, donnent la préférence à leurs voix. Celles-ci, dit ce dernier, « sont bien rarement cultivées, mais, dans ce cas, si suaves et habiles, que l'on croirait plutôt un gazouillis d'oiseau que des voix humaines ».

Si CACCINI nous parle de ses femmes et de ses filles, qu'il a formées à très bien interpréter les « agréments », notamment le trille, c'est que, déjà à son époque, les cantatrices sont admises en public. Le travail nécessaire à la virtuosité n'en reste pas moins obligatoire pour les voix d'hommes, et il en sera ainsi jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

A côté des grands traités de musique et des ouvrages parlant spécialement de l'art du chant, dont nous avons fait l'analyse et qui ne donnent aucun exercice musical d'entraînement, nous voyons apparaître, dès la fin du XVIIIe siècle, quelques méthodes élémentaires de musique, dans lesquelles on se rend compte de l'éducation que recevait un jeune chanteur. Tels sont : les *Principes très faciles pour apprendre la musique qui conduiront promptement ceux qui ont du goût pour le chant,* de l'AFFILARD (1re édit., 1691); les *Eléments ou principes de musique,* de LOULIÉ (1696), que RAMEAU citera encore dans son *Code de musique* comme un des meilleurs guides pour les

1. COLOMBAT, *Traité de tous les vices de la parole,* 1823.
2. J. LEFORT, *Partie théorique de la nouvelle méthode de chant. Du rôle de la prononciation dans l'émission vocale,* 1870.
3. A. GASTOUÉ, *Les Origines du chant romain.*
4. *Passage* signifie, à cette époque, une suite de notes plus ou moins nombreuses exécutées dans un mouvement plus ou moins rapide sur une seule voyell

débutants. Ces ouvrages contiennent des exercices pratiques très simples illustrant la théorie musicale, soit pour l'étude des intervalles, soit pour le rythme ou pour les « agréments ». Ces exercices sont uniquement destinés à la voix et écrits dans une étendue très restreinte qui pourrait servir de modèle à nos modernes solfèges. On trouve l'équivalent de ce travail dans les écoles italiennes et allemandes. Ils n'ont d'ailleurs d'autre intérêt que celui de nous renseigner sur les débuts des études musicales vocales.

Pourtant, en France, MONTÉCLAIR tente de nous donner une synthèse plus complète du chant et de la musique dans ses *Principes de musique divisés en quatre parties*. La première contient tout ce qui appartient à l'intonation; la seconde, tout ce qui regarde la mesure et le mouvement; la troisième, la manière de joindre les paroles aux *nottes* et de bien former les *agréments* du chant; la quatrième contient un nouveau système de musique, 1736.

Les exercices que ne nous ont donnés ni CACCINI, ni TOSI, ni BACILLY, ont en MONTÉCLAIR un rédacteur averti. A côté des principes, nous trouvons l'application, et si cet ouvrage n'est pas à proprement dire un traité de chant, du moins nous apprend-il enfin comment la voix devait être entraînée. Ceci explique le long succès dont jouit ce livre de notre délicieux auteur français, succès si considérable qu'en 1770 un nommé BAILLEUX se contentait de le transcrire presque mot pour mot. Après MONTÉCLAIR, apparaissent les essais de « vocalises » pour la voix. Les formules qu'ils contiennent ne méritent de retenir notre attention que parce qu'elles sont destinées spécialement au développement de la voix. Elles nous renseignent fort mal sur la progression que les professeurs faisaient suivre aux élèves dans l'étude de la prononciation. La plupart de ces vocalises se présentent à nous sans indication de syllabes, même de voyelles. Nous savons déjà que certaines de ces dernières étaient, les unes considérées comme favorables, les autres proscrites. Quant aux consonnes, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, aucun traité ne semble en avoir envisagé l'étude autrement que par la pratique de la solmisation.

Les Allemands MARPURG, puis MARX conseillent de faire des exercices d'articulation sur les syllabes adoptées par les Italiens pour l'étude de la musique soit : *do, ré, mi, fa, sol, la, si.*

MARPURG raconte que le maître de chapelle GRAUN, qui sait tout ce que l'on peut obtenir d'une voix, lui a dit que le meilleur de tous les exercices est la gamme chantée sur les syllabes suivantes, parce qu'elles permettent de travailler les consonnes dures et molles : *da, me, ni, po, tu, la, be,* qui équivalent à : *c, d, e, f, g, a, b.*

Aucun vestige d'exercice d'articulation des consonnes ne nous reste, aucune hypothèse n'est permise. Seules, toujours les voyelles apparaissent comme moyen d'exercer la voix.

C'est seulement vers le milieu du XIXe siècle, que les théoriciens s'avisent de faire intervenir toutes les consonnes dans l'entraînement vocal.

Mais devons-nous croire, faute de preuves écrites, que les maîtres français et italiens du XVIIe siècle négligeaient cette étude si indispensable à l'esthétique de cette époque? Nous pensons plutôt qu'ils ne jugeaient pas utile d'écrire les exercices d'assouplissement propres aux consonnes.

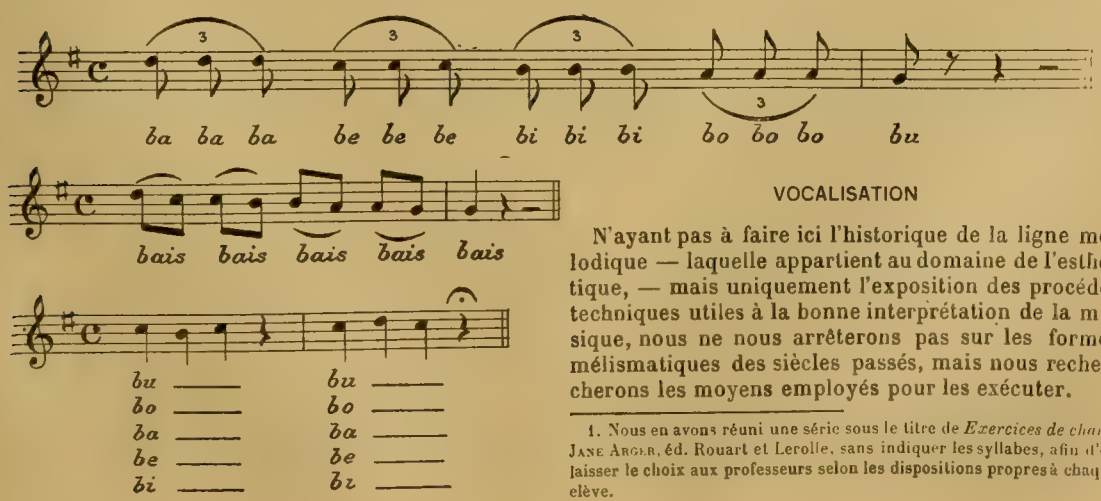
EXERCICES POUR L'ARTICULATIDN DES CONSONNES

Les premiers théoriciens qui nous aient donné des exercices spéciaux d'articulation consonantiques sont J. LEFORT en 1870 et AUDUBERT en 1876.

STOCKAUSEN suivit. De nos jours, dans tous les traités sérieux, un chapitre est consacré à ce sujet de première importance.

Les exercices préconisés sont non pas de longues phrases musicales, mais, en général, des notes répétées sur des syllabes dont les enchaînements sont choisis selon une logique découlant des *points d'articulation propres à chaque consonne.* Ainsi, l'on peut grouper les labiales, les dentales, les linguales, etc. Mais la grande difficulté que rencontrent les théoriciens consiste en ce que le classement logique ne convient pas toujours à tous les débutants, fussent-ils les plus admirablement doués. Aussi, voyons-nous les auteurs se borner à un choix de formules musicales courtes — formées de groupes de notes répétées ou de deux notes liées — sur lesquelles les maîtres de chant font travailler, d'abord les syllabes les plus faciles à chaque élève. Lorsque ces syllabes sont bien articulées, bien émises dans un timbre naturel, on en peut adjoindre de nouvelles jusqu'à ce que le jeune chanteur ait pris conscience de tous les gestes et de toutes les attitudes propres à chaque consonne suivie de voyelle, dans tous les timbres clairs ou sombres.

En voici quelques exemples[1] :



VOCALISATION

N'ayant pas à faire ici l'historique de la ligne mélodique — laquelle appartient au domaine de l'esthétique, — mais uniquement l'exposition des procédés techniques utiles à la bonne interprétation de la musique, nous ne nous arrêterons pas sur les formes mélismatiques des siècles passés, mais nous rechercherons les moyens employés pour les exécuter.

1. Nous en avons réuni une série sous le titre de *Exercices de chant*, JANE ARGER, éd. Rouart et Lerolle, sans indiquer les syllabes, afin d'en laisser le choix aux professeurs selon les dispositions propres à chaque élève.

Ainsi, les traits des *Alleluia*, plus tard le *déchant*, puis les ornements du contrepoint fleuri de la Renaissance, les airs du XVIIe siècle et des siècles suivants jusqu'à nos jours ont nécessité toujours une certaine virtuosité de la part du chanteur, virtuosité plus ou moins développée selon que l'expression dramatique règne ou que la ligne mélodique, toute-puissante, laisse dans l'ombre la valeur expressive du mot; virtuosité qui, à la fin du XVIIIe siècle en Italie, n'est plus qu'une parodie de l'art, digne du cirque plus que de la musique.

Ces acrobaties pourtant, au point de vue technique, doivent retenir notre attention. Car, si WAGNER a pu dire, avec juste raison, que tout chanteur doit être un grand virtuose, mais qu'en son art il ne doit rien laisser paraître de sa science acquise, nous devons en conclure que cette virtuosité doit néanmoins faire partie des études vocales.

Le premier théoricien qui nous donne des indications sur la technique de la vocalise est BÉRARD. Il fait minutieusement l'analyse des mouvements laryngiens selon la conception physiologique de son époque, et nous décrit ainsi tous les groupes de notes vocalisées qui constituent les « agréments »[1] du XVIIIe siècle.

Après lui, nous devrons attendre GARCIA pour retrouver des définitions basées sur les expériences scientifiques modernes.

Le mécanisme de la vocalise est, en principe, on ne peut plus simple. *Tout chanteur qui possède de bonnes attaques du coup de glotte peut très vite se rendre maître des mouvements laryngiens propres à l'émission de plusieurs sons liés sur une seule voyelle.*

Une fois de plus, nous revenons à la théorie du docteur MARAGE, selon laquelle il y a une attitude spéciale de tous les organes vocaux pour chaque note. L'enchaînement de ces attitudes entraîne, pour chaque son, un mouvement, des gestes spéciaux. Ces gestes créent pour le chanteur une *sensation* de déplacement laryngien semblable à celle du coup de glotte; ce déplacement est plus ou moins grand selon l'intervalle chanté. Donnons-lui le nom d'*articulation laryngienne*, afin de pouvoir mieux analyser les différents genres de vocalises.

Cette articulation laryngienne correspond au terme « martelé », employé par les théoriciens français depuis le XVIIe siècle par opposition à celui de « coulé » ou « coulement », dénominatif de la vocalise dans laquelle les sons doivent être glissés de l'un à l'autre.

Quelle que soit la formule mélodique, le procédé vocal reste le même. Ce mécanisme d'articulation bien établi, *la vocalise, dans des mouvements plus ou moins rapides, n'est plus une question de genre de voix*, comme le disent trop de théoriciens modernes, *mais simplement une question d'entraînement, de travail plus ou moins long, propre à toutes les voix.*

Les gammes. — Depuis que le mode majeur a envahi la musique, les gammes, celle d'*ut* surtout, semblent être devenues les modèles, les bases des exercices vocaux. La logique de notre système musical imposait que l'on prît ces gammes, premièrement dans le sens ascendant, secondement dans le sens descendant. Les vocalistes n'y manquèrent pas.

Pourtant, au point de vue vocal, ce système présente pour les élèves débutants des inconvénients que nous signalent tous les physiologistes depuis la Renaissance, à commencer par MERSENNE, qui remarque combien il est plus facile de chanter de haut en bas, c'est-à-dire en descendant qu'en montant, « ce qui fait voir que le mouvement de haut en bas est plus naturel à la voix que le mouvement contraire, qui contraint le corps du larynx à monter trop haut, ce qui nous fait plus de peine et de douleur que quand il descend en bas, d'autant que la descente lui est plus naturelle comme il arrive aux autres corps pesants... On peut encore considérer s'il est plus difficile d'ouvrir la glotte que de la serrer contre son naturel ». Plus loin, il observera que la glotte « est plus ouverte aux sons graves qu'aux aigus; ou si elle garde une même ouverture en faisant des notes différentes, quant au grave et à l'aigu, il faut que le vent soit poussé différemment, à savoir : plus fort pour faire la voie aiguë, plus faiblement pour faire la voix grave ».

Les textes, un peu maladroits, du bon humaniste seront éclaircis par de plus modernes physiologistes. Les uns, comme GARCIA, observeront l'ascension laryngienne dans la gamme montante; d'autres, comme BATTAILLE, le docteur CASTEX, constateront que le larynx peut ne pas changer de hauteur si la colonne d'air varie suffisamment de pression. Tous auront raison en écrivant qu'il y a tension dans le mouvement ascendant et détente dans le mouvement descendant. En effet, tous les chanteurs, en s'observant un peu, éprouvent la sensation d'ascension du larynx et de tension des muscles sus et sous-hyoïdiens dans le mouvement ascendant, tandis que le mouvement contraire crée la sensation opposée.

Ainsi que l'a très justement remarqué FAURE, nous aurons donc intérêt à partir d'un son facile dans notre entraînement vocal. Or, si l'on excepte les voix graves masculines et féminines, la gamme montante d'*ut* ne présente jamais les conditions énoncées plus haut, tandis que la même gamme descendante offre toutes les facilités d'émission et de timbre propres aux voix non entraînées. C'est plutôt par des gammes descendantes que nous accoutumerons les jeunes chanteurs à prendre conscience de leur voix sur l'étendue d'une octave. L'expérience de nombreuses années de pratique nous a toujours démontré le bien fondé de cette théorie, qui paraît encore révolutionnaire à nos contemporains.

Égalisation du clavier vocal. — Si chaque son entraîne un léger déplacement de l'appareil vocal, nous pourrons parcourir ainsi, dans un même timbre, toute l'étendue de notre voix sans avoir à nous préoccuper des fameux « passages de registres », dont nous avons suffisamment décrit le mécanisme inutile.

Les *notes graves* ne doivent donc pas, en ce cas, acquérir un volume disproportionné, avoir le timbre qu'il est convenu d'appeler la *voix de poitrine*, c'est-à-dire la *position basse exagérée du larynx.*

Les *notes élevées*, dans toutes les voix, nécessitent des attitudes laryngiennes très différentes de celles qui nous fournissent la tessiture de chaque genre de voix. C'est la série de ces nouvelles attitudes laryngiennes que les physiologistes ont, généralement et à tort, groupée sous le nom de « voix de tête » ou de « fausset ». Elles n'ont cependant rien qui puisse leur valoir ce dénominatif, si troublant pour les jeunes élèves, si dangereux par la fausse conception de production du son qu'il peut entraîner. Elles sont engendrées par le larynx et, dans une voix égalisée, elles

1. Voir JANE ARGEN, *Les Agréments et le rythme dans la musique vocale française au dix-huitième siècle*, Rouart et Lerolle, éd.

n'impliquent pas plus de résonances naso-pharyngiennes que leurs voisines plus graves.

Si, en effet, nous cherchons à analyser les sensations que produit le mécanisme de l'appareil vocal dans les notes élevées, loin de sentir le larynx monter comme dans la première partie de la gamme ascendante, *nous avons l'impression d'une détente du pharynx, des muscles sus et sous-hyoïdiens, d'un relâchement laryngien.* Ce dernier s'explique physiologiquement par la position ellipsoïdale que prend la glotte.

Il est téméraire de vouloir fixer exactement les notes sur lesquelles se produisent ces nouvelles attitudes laryngiennes dans chaque voix. On peut dire, en général, qu'elles se font : pour les *basses* du *do*³ au *mi*³; pour les *baryton* du *ré*³ au *fa*³, pour les ténors du *fa*♯³ au *sol*♯³; pour les *contraltos* du *ré*♭⁴ au *fa*⁴; pour les *mezzos* du *mi*⁴ au *fa*♯⁴; pour les *sopranos* du *fa*⁴ au *sol*⁴.

Changer brusquement de mécanisme laryngien entre deux degrés voisins par une contraction subite — dans le mouvement ascendant — ou un relâchement également brusque du muscle crico-thyroïdien — dans le mouvement descendant — est très nuisible à l'égalité du clavier vocal, dans lequel ces mauvais gestes peuvent créer des *trous*, c'est-à-dire des sons très faibles par rapport aux sons voisins.

Nous avons vu précédemment la théorie du docteur Marage sur ce sujet (Registres, p. 1021). Les vieux maîtres préconisaient notre théorie lorsqu'ils recommandaient aux élèves *un mouvement de bâillement, une grande souplesse sur les notes dites en voix de tête et l'égalisation d'intensité des notes voisines des deux différentes positions laryngiennes.*

Ces mouvements sont rarement instinctifs. C'est ce qui explique le nombre de ténors et de sopranos mal éduqués, ne sachant pas émettre les notes élevées et se bornant à chanter les barytons ou les mezzos.

Les *arpèges*, le *travail de tous les intervalles* n'impliquent pas d'autre mécanisme vocal que celui de l'articulation laryngienne propre aux gammes. Cette articulation peut s'effectuer avec plus ou moins de douceur, ou de force, ou de souplesse. Elle peut être liée ou détachée. Lorsqu'elle ne se produit pas et que le larynx reste raide, crispé, la vocalise est confuse, les sons ne sont pas justes, coulent l'un dans l'autre. On dit alors que le chanteur *glisse ses traits* ou *savonne*.

LES DIFFÉRENTS GENRES DE VOCALISE

Le cadre de cette étude de nous permet pas de citer tous les noms que prirent les diverses vocalises depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours. Mais il est certain que, même dans le chant grégorien, tous les genres furent employés : *vocalise liée, scandée*, même *piquée, détachée*, cette dernière, dénommée alors *ochetus*, est interdite dans une bulle du pape Jean XXII[1]. Nous savons ce que valent ces interdictions et le temps qu'elles peuvent durer.

A partir du XVIe siècle, nous trouvons les vocalises divisées en quatre espèces principales, dont Caccini, Tosi, Montéclair et les maîtres postérieurs nous entretiennent. Nous les résumerons ainsi : vocalise liée; vocalise martelée; vocalise piquée; vocalise lourée ou portée. Garcia, qui les analyse parfaitement, a écrit pour leur étude une série d'exercices à laquelle nous renvoyons nos lecteurs. Aujourd'hui encore, nous pouvons les considérer comme les modèles du genre.

La vocalise liée — pour les Italiens **agilita legata e granita** — est la base du travail des chanteurs. « Lier les sons, dit Garcia, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traîne sur aucun son intermédiaire.

« Ici, comme pour les sons portés, l'air doit être soumis à une poussée régulière et continue, qui réunisse étroitement toutes les notes entre elles. La glotte seule se prêtera à des changements instantanés, dont chacun répondra au nombre de battements qu'exige chaque note différente. »

« Si l'élève a tendance à rendre l'exécution tremblante, serrée, cotonneuse ou glissée, on combattra ces défauts en marquant chacune des notes. Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité suffisante, on reprendra le *lié*, » dit encore Garcia.

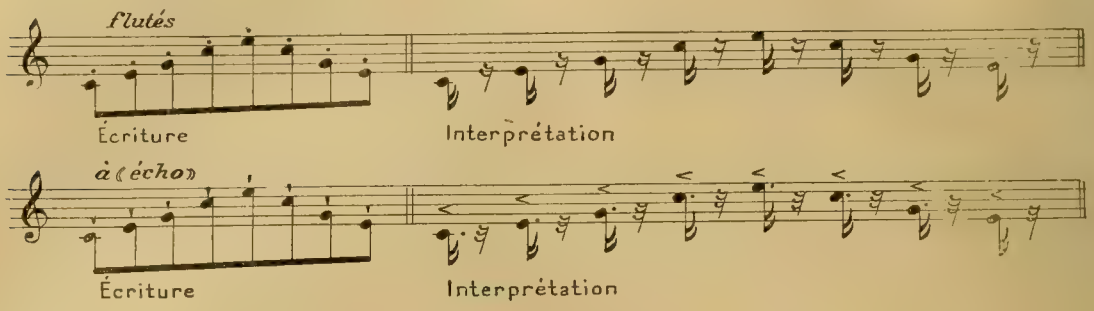
La vocalise martelée ou **marquée** — pour les Italiens **agilita martellata** — exige que chaque son soit accentué séparément par une forte et nette articulation laryngienne, toutefois sans laisser passer du souffle entre chaque note. « Cette dilatation, dit Garcia, doit produire l'effet d'une même voyelle redite autant de fois qu'il y a de notes dans le trait... Il faut se garder de confondre les *sons marqués* avec les *coups de poitrine*. Les premiers se produisent par l'impulsion donnée à la première onde sonore de chaque son pour les mieux faire ressortir, sans que les vibrations de l'air soient un seul instant interrompues, sans que la moindre parcelle d'air insonore s'échappe; les coups de poitrine, au contraire, ne sont que des aspirations vicieuses qui précèdent le son et ôtent à l'attaque sa pureté; ils font perdre la respiration et donnent aux chants l'apparence d'un rire sérieux, également étrange et insupportable. »

Garcia donne à tort pour signes graphiques de ce genre de vocalises, des points surmontés d'une liaison. La majorité des théoriciens et des compositeurs indique pour la vocalise martelée le signe > ou ∧.

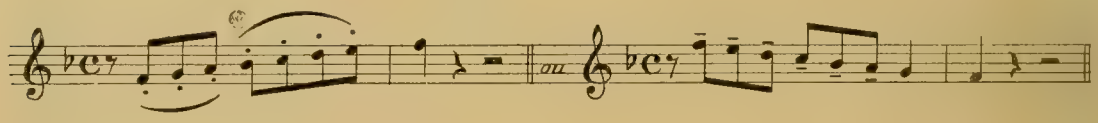
La vocalise piquée — ou **pichettata** ou **staccata** des Italiens — fut surtout à la mode à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, en Italie principalement. Les Français ne l'employaient guère que dans les airs de virtuosité, véritables pastiches de la musique italienne très en faveur alors. L'opéra et l'opéra-comique des deux premiers tiers du XIXe siècle ont fait à cette vocalise une bien trop large place dans les valses imposées par les interprètes, surtout les *sopranos virtuoses*. Voici le texte de Garcia : « Piquer les sons, c'est attaquer individuellement les sons par un coup de glotte qui les détache les uns des autres.

1. Coussemaker. *Harmonie au Moyen âge.*

Si, au lieu de les quitter aussitôt, on leur donne une légère inflexion qui en prolonge la durée, ils sont *flûtés, à écho*. On indique les premiers par des points, les seconds par des virgules, placés sur les notes. Outre l'éclat qu'ils répandent dans un morceau lorsqu'ils sont employés avec goût, ils servent à donner de l'élasticité aux gosiers paresseux. »



La vocalise lourée ou portée — pour les Italiens **agilita di portamento** — est une série de sons sur chacun desquels on doit donner non seulement une forte articulation laryngienne, mais encore un renforcement du souffle. Parfois aussi, on lie les sons les uns aux autres par un port de voix. Cette vocalise ne peut être exécutée que dans des mouvements relativement lents. Elle peut être très expressive et donner l'impression d'une série de sanglots. Massenet en a fait un très bon usage dans plusieurs de ses œuvres, par exemple dans *Le Cid*, air de Chimène, « Pleurez mes yeux », sur la dernière phrase, avant la cadence finale. On l'indique par des points surmontés d'une liaison, ou encore par des traits horizontaux placés sur chaque note.



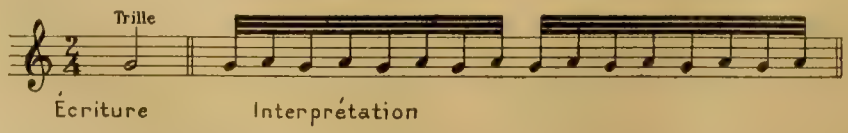
Le trille, appelé **trillo** par les Italiens et **tremblement** ou **cadence** par les Français, aux XVIIe et XVIIIe siècles, a toujours été employé par les chanteurs, car, même dans les descriptions des ornements de la musique médiévale, nous trouvons les *tremulæ*, qui ne sont autre chose qu'un tremblement, soit sur la même note, comme les chanteurs le pratiquaient encore au XVIIe et au XVIIIe siècle dans toutes les écoles européennes, soit un battement alternatif de deux sons voisins placés à un demi-ton ou un ton. C'est ce dernier effet qui prévaut seul de nos jours. Malheureusement, nous pouvons encore appliquer trop souvent aux chanteurs la suivante remarque de Montéclair : « Le tremblement chevrotté se fait quelquefois de la poitrine et quelquefois du haut du gosier; ces battements effacés et trop précipités font l'effet du bêlement d'une chèvre. Ce tremblement n'est pas supportable. »

D'après Coussemaker [1], le trille n'eut aucune faveur du XIVe à la fin du XVIe siècle. A cette époque, ce serait un chantre de la Chapelle Pontificale, Jean Luc, qui lui aurait rendu tout son éclat. Pourtant, nous avons peine à croire que, pendant toute cette période où le déchant plus que jamais florissait, les chanteurs se soient privés d'un des ornements les plus brillants de la virtuosité vocale. Notre hypothèse se trouve d'ailleurs justifiée par Lemaire et Lavoix qui signalent le livre de Gannassi del Fontego [2] comme contenant beaucoup de trilles indiqués par la lettre T.

Dans les *Nuove Musiche*, Caccini nous apprend un des premiers la manière d'arriver à bien former cet « agrément ». Il le dénomme *gruppo* par opposition à un autre effet de vocalise qui équivaut au « balancement » des Français du XVIIIe siècle (voir plus loin Martellement, p. 1047).

L'exercice que préconise Caccini, et que nous reproduisons, est encore le plus employé de nos jours pour l'entraînement du trille et surtout du « tremblement » propre aux écoles des XVIIe et XVIIIe siècles.

Le trille, aux XVIIe et XVIIIe siècles, commençait la série des battements par la note supérieure. Aujourd'hui, on prend la note réelle pour base rythmique. Ainsi :



1. *Histoire de l'harmonie au Moyen âge.*
2. *La Fontegara la quale insegna di suonare il flauto*, 1535.

Il nous semble inutile d'entraîner nos lecteurs dans les multiples controverses physiologiques créées par l'observation du trille au laryngoscope. Voici la théorie pratique de Garcia : « Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire, régulier de haut en bas. Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste. » « Le lecteur, dit-il encore avec raison, doit déjà comprendre que, plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, plus le trille embrasse de distance. Ainsi, on peut le porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bon goût, et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant, j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter et les arrêter à volonté, puis fixer les limites de leur étendue et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires. » Avec Garcia, nous pouvons encore dire : « Dans presque toutes les méthodes de chant, et notamment dans celle de Martini, après lui dans celle du Conservatoire, et plus tard, enfin, dans un grand nombre d'autres, on recommande d'étudier le trille en pointant la note principale. En comparant ce procédé à l'essence même du trille et à l'application que tous les bons chanteurs en ont toujours faite, nous ne pouvons nous empêcher de le déclarer radicalement mauvais. »

Quant aux innombrables *terminaisons,* ou *gruppettos,* ou *tours de gosier,* leur technique est celle de la pure articulation laryngienne comme dans la vocalise liée.

Le **martellement** ou **répétition du même son**, appelé par les Italiens, notamment par Caccini, *trillo;* par les Français des xviie et xviiie siècles, *balancement,* équivaut à une série de coups de glotte très légers, presque imperceptibles, liés les uns aux autres et produisant une succession de sons tous à la même hauteur. Cet agrément tomba en désuétude dès la fin du xviiie siècle; aujourd'hui, nous le nommons *chevrotement,* et nous le proscrivons rigoureusement dans la musique vocale, malgré sa parenté avec le *vibrato* dont se servent un peu trop les violonistes.

Le port de voix. — Ce terme a été pris par les compositeurs dans des acceptions très différentes selon les époques et les pays. Nous nous bornerons ici au mécanisme du *port de voix* moderne, car les termes anciens équivalent à des effets musicaux dont l'analyse est du domaine de l'esthétique. Nous ne pourrions mieux le décrire que Garcia dont nous citons le texte : « Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre en passant par tous les tons intermédiaires possibles. Le port de voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.

« Il peut aller du faible au fort.

« Il peut aller du fort au faible.

« Il peut être absolument ou faible ou fort.

« Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant. »

On imprimera au port de voix un mouvement égal et progressif.

Si une partie de son étendue était exécutée avec lenteur et l'autre avec rapidité, ou encore si la voix s'abaissait d'abord pour s'élever ensuite, l'exécution serait d'un effet détestable. Nous l'indiquons par ce signe : ⌒

LE RIRE ET LE SANGLOT

Quoique ces effets vocaux semblent appartenir exclusivement au domaine de l'expression, ils possèdent chacun un mécanisme qu'il n'est pas inutile d'indiquer. Jusqu'à présent, les théoriciens se sont bornés à en décrire le côté esthétique. Tâchons d'en dégager le côté technique, déjà signalé dans l'*Initiation à l'art du chant.*

Le rire chanté. — Le docteur Castex constate, en examinant au laryngoscope des personnes chez qui cet examen provoquait un rire nerveux, que le mécanisme du rire diffère totalement de celui du trille.

« J'ai bien vu, dit-il, les cordes agitées d'un rapide mouvement de dedans en dehors et *vice versa,* autant de fois que se faisaient entendre les secousses du rire. Le phénomène est ici glottique. » Le rire chanté n'a, en effet, aucun rapport ni musical ni physiologique avec le trille. On peut, par contre, le rapprocher théoriquement de la vocalise piquée Mais, cependant, son mécanisme n'est pas purement glottique, si nous voulons imiter de très près le rire tel qu'il se produit le plus souvent, à la suite d'une sensation qui le provoque. L'éclat de rire, seul rire sonore pouvant se traduire musicalement, n'est qu'une série de notes piquées, attaquées par le coup de gorge au lieu du coup de glotte.

Dans ce cas, il se produit sur chaque son une impression d'expiration semblable à celle provoquée par la prononciation de l'H dite aspirée (voir le tableau des consonnes, p. 1049).

Le sanglot chanté. Montéclair le décrit parmi les « agréments ». Par son texte, l'on peut voir que cette description n'est pas chose facile à faire.

Le mécanisme qui produit le sanglot est le même que celui des sons répétés en liant, mais on expire un peu de souffle avant l'attaque de chaque son sangloté, et l'on attaque légèrement chacun de ces sons en dessous, c'est-à-dire avec un *port de voix* qui retire toute netteté à la justesse de la note. Sangloter vocalement et musicalement est encore plus subtil que rire en chantant.

L'exemple, la véritable émotion pourront instruire l'élève mieux que toutes les théories. *Mais on ne devra pas oublier que l'imitation seule donnera l'impression de la réelle émotion,* qui, elle-même, paralyserait l'interprète aussi bien dans le rire que dans les sanglots.

LES NUANCES

Considérés du point de vue esthétique, nous retrouvons les mêmes effets de *piano,* de *forte,* de *son filé,* depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours.

Nous avons signalé, dans la partie historique, les manuscrits de l'école de Saint-Gall dans lesquels des

signes spéciaux étaient attribués à ces détails d'interprétation.

Au commencement du XVIIe siècle, des auteurs, DURANTE, Francesco SEVERI, Domenico MAZZOCHI, dans les préfaces de leurs œuvres, donnent l'explication des signes du *crescendo* et du *diminuendo*, ainsi que l'indication de la lettre P pour la nuance *piano*, F pour la nuance *forte*. Ils mentionnent même une troisième nuance très employée dans les œuvres de la Renaissance sous le vocable de *Eco*, que l'on représente par la lettre E. TOSI recommande d'apprendre à l'élève la pratique de ces nuances, de l'exercer davantage dans le *forte* que dans le *piano*, attendu qu'il est plus facile de faire chanter piano celui qui chante fort. Ensuite, il considère le piano comme préjudiciable à la voix, qu'il peut abîmer, car il trompe l'élève en l'amusant. Mais tous les maîtres ne seront pas de cet avis, et nous trouvons, au XVIIIe siècle, beaucoup de chanteurs qui conseillent comme base des études la *messa di voce*, c'est-à-dire le son filé commencé piano. GARCIA et la pédagogie moderne s'opposent avec juste raison à ce système d'éducation de la voix, difficile et fatigant pour les débutants.

Par quels mécanismes seront produites les nuances? MERSENNE puis DODART tentent de l'expliquer. Mais l'expérience leur manque.

BATTAILLE, grâce au laryngoscope, établit une théorie du son filé, théorie qui ne concorde pas avec de plus récentes expériences du docteur CASTEX. Pourtant, la pratique nous démontre que tous deux ont raison en dépit de différences d'attitudes glottiques qu'ils ont décrites, et qui proviennent certainement des accommodations laryngiennes diverses selon les chanteurs observés. Ceci tient à ce que, dans le mécanisme des nuances, comme dans celui des registres, plusieurs facteurs peuvent intervenir au choix du chanteur ou, pour mieux dire, selon ses facultés naturelles. Il s'ensuit que certains physiologistes ont pu voir des resserrements du pharynx, tandis que d'autres constataient une détente. Ainsi, BATTAILLE voit une tension longitudinale des cordes vocales dans le F et une forme glottique ellipsoïdale dans le P.

Le docteur CASTEX, d'autre part, a observé que dans le P les cordes étaient distantes; que dans le F les cordes prenaient « contact par leur partie moyenne », et que, dans le son filé, il se produisait « un contact de plus en plus serré des cordes, surtout dans leur partie moyenne pendant le *crescendo*, et un contact de moins en moins serré pendant le *diminuendo* ».

Aux différentes tensions des cordes vocales il faut ajouter les diverses pressions du souffle et les attitudes des cavités de résonance qui jouent un rôle important dont BONNIER nous donne l'explication suivante :

« La poussée aérienne actionnera la corde vocale, et celle-ci lui opposera par la force d'adduction une résistance proportionnée; et le son sera d'autant plus puissant que ce conflit déterminera *de plus grandes variations de pression* dans l'air ébranlé au niveau de la glotte et à ses environs. » — « Cette ample vibration ne produira une puissante sonorité que si la paroi de ces cavités s'accommode et se tend de façon à ne pas boire, à ne pas étouffer la pulsation aérienne, mais au contraire à la renforcer, à la rendre plus sensible et à l'étendre à une plus grande masse d'air, non seulement intérieure, mais extérieure. »

Nous conclurons ainsi : *les nuances sont le produit de diverses pressions du souffle dont le chanteur doit se rendre conscient et maître;* ces diverses pressions créent des attitudes différentes de l'appareil vocal.

Les nuances ne doivent pas être confondues avec les timbres. Un chanteur bien en possession de ses timbres chantera aussi bien P ou F en timbre clair ou sombre.

Dans le *forte* en *timbre clair*, le chanteur devra accélérer la dépense et augmenter la pression du souffle. Les cavités de résonance seront largement ouvertes; le larynx subira une forte tension.

Dans le *forte* en *timbre sombre*, les cavités de résonance seront resserrées, la tension laryngienne plus exagérée que dans le timbre clair.

Le forte n'est pas une base de travail recommandable aux jeunes chanteurs dont les muscles ne sont pas entraînés à une souple résistance. Dans le travail, on ne doit donner qu'une pression naturelle équivalant au timbre naturel.

Dans le *piano* en *timbre clair*, le chanteur sentira une grande détente pharyngienne, un déplacement de la base de la langue rejetée en avant, comme dans la position relâchée des notes élevées. Le naso-pharynx devra rester ouvert. La pression du souffle sera presque nulle, mais par contre le débit rapide.

Dans le *piano* en *timbre sombre*, il n'y a pas de résonances naso-pharyngiennes. Souvent, les chanteurs serrent le pharynx d'une façon exagérée qui fait croire à une forte pression de souffle, tandis qu'il y a tout simplement une mauvaise et dangereuse accommodation vocale.

La demi-teinte ou **pianissimo**, considérée à tort comme une simple nuance, a été décrite au chapitre des registres (voir p. 1022).

Le son filé ou **messa di voce** des Italiens, **schwellton** des Allemands, ne doit pas être confondu avec le *son posé*. Ce dernier demande une parfaite égalité de force sur toute sa durée. Le *son filé*, au contraire, exige une continuelle modification de puissance sur toute sa durée. En d'autres termes, il est composé d'un son attaqué *piano*, continué par un *crescendo* jusqu'au *forte*, ce dernier suivi d'un *diminuendo* qui ramène au P de l'attaque. Il s'indique par le signe du *crescendo* suivi de celui du *decrescendo* .

Les maîtres du XVIIIe siècle considéraient le son filé comme la base la meilleure de l'entraînement vocal. Mais cela veut-il dire qu'ils le préconisaient comme un des premiers exercices propres au développement de la voix? Lorsque TOSI nous dit : « Un beau son filé dans la bouche d'un chanteur, qui en use avec modération et seulement sur les trois voyelles ouvertes, produit un excellent effet, » il ne semble pas précisément s'adresser à des néophytes. MANCINI, en signalant la difficulté de cet effet, semble nous mettre aussi en garde : « Il faut posséder parfaitement l'art de conserver et retirer son haleine de laquelle dépend tout le succès de ces modifications d'intensité. »

On sait combien les jeunes élèves sont la plupart du temps maladroits lorsqu'il s'agit de diriger leur pression respiratoire!

BÉRARD non plus ne considère pas le son filé comme un exercice facile, lorsqu'il en décrit ainsi le mécanisme :

« Il faut que, dans le son filé entier, l'air intérieur acquière à chaque instant un nouveau degré de vitesse; par là : 1° les rubans sonores seront également tendus et le ton ne pourra pas changer; 2° les

vibrations deviendront plus « profondes par degrés » et le son parviendra à son dernier période de volume; quand il l'aura atteint, on aura soin d'expirer de manière que l'air intérieur perde successivement un degré de vitesse : c'est pourquoi l'étendue des vibrations diminuera successivement, et l'on ramènera le son à son premier point de douceur. » On peut donc conclure que le son filé n'était pas considéré comme favorable aux débutants.

Ce sont principalement les professeurs de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle qui sont tombés dans ce vice pédagogique, par suite de traditions orales déformées. Nous avons déjà pu constater maintes fois les erreurs de cette époque au point de vue technique.

Les travaux de GARCIA produisirent une heureuse réaction, et ramenèrent à des moyens d'entraînement logique les professeurs et les chanteurs — peu nombreux encore — qui ne se contentaient pas de la néfaste routine. Aujourd'hui, *le son filé a repris la place qui lui convient*. On sait ce qu'il exige de qualités acquises; on sait ce que ces qualités présentent de difficultés, dont il faut s'être rendu maître avant d'aborder l'étude d'un effet que tout artiste considère comme la pierre de touche du vrai chanteur.

L'Eco des maîtres de la Renaissance ne devait pas correspondre à la nuance P. Mais, malheureusement, nous n'avons pu retrouver de texte nous donnant une définition de ce terme. RAGUENET, en 1702, écrit en parlant des chanteurs italiens : « Ils font dans leur gosier des échos d'une finesse charmante; les Français ne savent ce que c'est que ces échos, » mais nous ne sommes pas mieux renseignés. Quant à la mention « écho », si souvent faite dans les œuvres françaises du XVIIIe siècle, nous savons qu'elle signifie un *pianissimo* général opposé à un précédent *forte*.

GARCIA donne le nom d'*échos* à un certain genre de sons filés que l'on ne faisait déjà plus à son époque, qui sont complètement oubliés aujourd'hui et qu'il décrit ainsi :

« Ils consistaient en une série non discontinue de petits sons filés de proportions différentes et aussi multipliés que le permet l'étendue de la respiration. »

L'HYGIÈNE DU CHANTEUR

Aucune partie de l'art du chant n'a été traitée d'une façon aussi fantaisiste que la question de l'hygiène par les théoriciens jusqu'au XVIIIe siècle inclus. Il y aurait là matière du plus amusant — on pourrait dire le seul amusant — de tous les chapitres de cette étude. Les remèdes les plus étranges y côtoient des axiomes qui ne perdront jamais leur valeur, mais qui ont été trop souvent répétés pour présenter ici le moindre intérêt.

Quant aux conseils nombreux que nous trouvons dans les ouvrages destinés aux chanteurs, ils peuvent se résumer très rapidement, selon nous, en une seule formule : *il n'y a pas d'hygiène spéciale au chanteur; il y a l'hygiène tout court, absolument nécessaire à tout individu qui désire obtenir le maximum de travail de son corps et de son cerveau.*

L'entraînement vocal lui-même, compris selon les principes que nous avons exposés dans ces pages, est le meilleur exercice à recommander pour le développement physique.

CONCLUSION

Si nous pouvons dire en principe : tout individu normalement constitué est capable de chanter, il nous faut cependant ajouter : malheureusement, en dépit d'un parfait équilibre physique et cérébral, notre instinct n'est pas un guide infaillible.

Seul, un entraînement rationnel, une étude approfondie du fonctionnement normal des organes de la phonation et de la respiration peuvent nous conduire à une sage utilisation et à un complet épanouissement de la voix.

Nos lecteurs nous pardonneront donc de les avoir astreints parfois à de bien arides réflexions, de les avoir privés de toute question pouvant avoir trait à l'esthétique du chant, cette partie si belle, si attirante de notre art.

Mais parviendrait-on à la beauté vocale avec un instrument inculte, une voix maladroite, fût-elle la plus riche en dons naturels?

Un bon mécanisme est pour le chanteur ce que le bon outil bien dirigé est à l'artisan habile. Le chanteur le mieux constitué physiquement, le mieux doué cérébralement ne sera jamais capable d'extérioriser pleinement l'expression de l'œuvre dont il est responsable, et ne deviendra jamais *un artiste dans toute l'acception du mot*, s'il ne s'est premièrement rendu maître de sa voix.

JANE ARGER.

L'ORGUE

Par Charles MUTIN

ORGANIER, ÉLÈVE ET SUCCESSEUR DE A. CAVAILLÉ-COLL

ÉTUDE HISTORIQUE[1]

L'orgue est un instrument à vent se jouant au moyen de claviers et ayant comme élément sonore des séries de tuyaux de formes variées, parlant au moyen d'air comprimé fourni par une soufflerie.

L'orgue est parmi les instruments de musique le plus compliqué et le plus grand, le plus riche en effets comme le plus varié en timbres, le plus complet par la multiplicité de ses moyens comme par l'étendue de sa gamme, le seul possédant à la fois la faculté de chanter des mélodies et de rester l'instrument par excellence pour produire l'harmonie, et ce avec le calme majestueux qui lui est propre et qui le caractérise entre tous. A moins de le considérer comme une réunion d'instruments divers, on ne peut lui disputer le titre de *roi des instruments*.

L'orgue est de tous les instruments de musique le plus grandiose. Toutes proportions gardées, il est incontestable qu'une même harmonie, un même accord, donnés par un orchestre, ne sauraient lutter avec l'effet produit par la même harmonie, le même accord, donnés par tous les jeux d'un orgue; tant à cause des sonorités profondes des jeux de 32 et de 16 pieds — inconnues dans l'orchestre — et qui l'enveloppent comme une vague, que de son inépuisable haleine, qui se joue de la durée des notes avec une continuité inaltérable, même dans sa puissance. Moyens admirables, qui donnent à l'orgue une majesté que ne saurait atteindre aucun autre instrument.

Considérant le côté purement matériel, l'orgue est de tous les instruments le plus grand. Le moindre instrument méritant ce nom est plus volumineux qu'aucun autre et les orgues construites dans ces dernières années ont des proportions résolument monumentales.

L'orgue est l'instrument le plus riche en effets; les centaines, pour ne pas dire les milliers de combinaisons qu'on peut faire avec ses jeux, ses différents claviers et ses pédales de combinaisons le mettent hors de pair; de plus, ses timbres, plus variés que ceux de l'orchestre, parcourent la palette entière des sons, depuis le plus sourd, le plus incolore de ses gros bourdons jusqu'au timbre éclatant de ses tubas.

Il est bien évident qu'en parlant ainsi nous n'envisageons que la qualité objective ou physique du son et que nous faisons abstraction de tout ce que le talent d'un artiste, jouant d'un instrument et lui communiquant pour ainsi dire ses sensations, ajoute au charme de l'entendre. Dans l'orgue, rien de semblable, le son est donné, non pas par l'artiste qui le joue, mais par le facteur. En outre, la similitude de noms entre les instruments de l'orchestre et certains jeux de l'orgue ne doit pas être prise comme l'indice d'un essai prétentieux d'imitation. L'orgue comme instrument ne doit pas chercher à imiter l'orchestre et il n'y parviendra jamais. D'ailleurs y parviendrait-il, qu'il n'aurait rien à y gagner tant que l'on ne lui donnera pas un nombre de claviers égal à celui des instruments à l'orchestre, et jouant chacun sa partie, ainsi que le comprendrait le compositeur ; et si d'ailleurs cette réalisation était possible, il n'y aurait plus ni orgue, ni musique d'orgue, ni organistes, disparition qu'évidemment personne ne souhaite.

Les qualités de timbre des instruments de l'orchestre qui, judicieusement employées dans l'orchestration, sont de si précieux auxiliaires pour l'expression de l'idée musicale, deviendraient autant de défauts si elles étaient fidèlement dévolues aux jeux de l'orgue où, par exemple, des accords plaqués sur des violons ou des cuivres deviendraient insupportables.

L'orgue est l'instrument le plus complet par la multiplicité de ses moyens et l'étendue de sa gamme. En effet cette dernière, dans les grands instruments, parcourt de C à C — *ut* à *ut* — 10 octaves, avec un clavier de cinq octaves[2]. L'étendue des sons dans l'orgue dépasse donc de trois octaves celle du piano, qui vient immédiatement après lui dans cette comparaison, et n'a pour limites que celles mêmes de la perceptibilité nette des sons par l'oreille humaine.

Par ses claviers multiples, il exécute seul, sous la main d'un artiste habile, des morceaux à trois et quatre parties distinctes ayant chacune son timbre particulier, comme le ferait un quatuor d'intrumentistes. L'orgue, enfin, est le seul instrument à son continu qui, en même temps que le chant, produit l'harmonie et devient ainsi l'instrument le plus approprié pour l'interprétation d'une œuvre musicale en dehors des exécutions à grand orchestre.

De par la tradition, l'orgue est un instrument reli-

1. A part quelques notes et clichés présentant un intérêt véritable pour l'histoire de l'orgue primitif et de ses premiers développements, nous ne répéterons pas ici tout ce qui se trouve dans différents ouvrages. Il est fort peu important de publier une fois de plus, et tout au long, l'appréciation de Tertullien sur l'orgue hydraulique, le panégyrique de Théodore par Claudien, la pièce de vers, en vingt-six iambiques, dédiée à l'empereur Constantin par le poète Porphyre Optatien. Inutile aussi la reproduction de gravures représentant « l'hydraule » à vapeur — instrument hypothétique — ou la gravure du psautier d'Edwin de Cambridge, véritable charge de l'orgue fabuleux de Winchester.

2. En 1912-1913, deux grands instruments de concert furent construits (Ch. Mutin) avec six octaves et demie (*ut* à *mi*, 77 notes), augmentant d'autant l'étendue de la gamme.

gieux ayant sa place assignée dans les églises et dans les temples.

Ce choix et cette préférence sont justifiés par son caractère calme et austère, excluant plus facilement qu'un autre instrument la sentimentalité et la frivolité. Il est en usage dans tous les cultes où l'on accompagne le chant religieux.

L'introduction de l'orgue dans les salles de concert remonte à peine jusqu'à la première moitié du XIXe siècle.

Dom Bedos donne bien dans son ouvrage plusieurs projets d'orgues de concert; il dit même qu'on les a introduits dans différents concerts; mais, outre qu'il ne nomme pas les lieux, il fait bien entendre que l'on ne s'en servait guère que comme accompagnement ou pour renforcer l'orchestre.

L'orgue de la Salle de Musique de l'Université de Breslau, en 1833, l'orgue de l'Hôtel de Ville de Birmingham construit par Hill, de Londres, et inauguré en 1835; l'orgue de l'Exeter Hall à Londres, construit par J. W. Walker, de la même ville, et inauguré en 1840, paraissent avoir été les premières tentatives sérieuses faites dans ce sens. Depuis cette époque, l'usage s'est beaucoup répandu, surtout en Angleterre, où l'orgue est très populaire.

Les progrès réalisés dans la facture d'orgues au milieu du XIXe siècle ont pour une bonne part coopéré à la vulgarisation de l'orgue comme instrument de concert. Ces progrès, dont la nature a été de rendre les orgues plus facilement maniables tout en augmentant leurs ressources, ont très rapidement porté leurs fruits, de sorte que trente ans plus tard la plupart des salles de concert en Angleterre, de même que l'Hôtel de Ville des grandes cités, avaient leur orgue et un organiste attitré pour le faire entendre. La France, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande ont suivi le mouvement, quoique avec moins d'élan; l'Amérique du Nord a égalé et peut-être dépassé l'Angleterre dans cette propagande d'un nouveau genre et vient, dans tous les cas, en tête pour les proportions monumentales de quelques instruments.

Bien longtemps avant son admission dans les salles de concert, l'orgue avait pris place dans les habitations privées. Dom Bedos, en outre qu'il donne des dessins de toutes sortes de cabinets d'orgues, des vues d'intérieur de ces instruments et des plans d'exécution pour les orgues en table, cite au moins un cas d'un *particulier* demeurant rue des Ciseaux, ayant un orgue dont les tuyaux étaient faits avec des cartes à jouer. Hess indique comme possesseur d'un orgue à deux claviers et un pédalier ayant dix-sept jeux un certain Krayvanger, à Deft, qui appointait un organiste nommé Berghuis pour faire entendre l'instrument une fois par semaine. Cet orgue, construit par Assendelft, à Leyde, date de 1750. Mais ces instruments, devenus bien plus fréquents depuis, ne dépassaient généralement pas quatre à six jeux disposés sur un ou deux claviers, sans pédalier, et ne pouvaient par conséquent servir à jouer le répertoire de l'orgue. C'est encore en Angleterre que s'est répandue en premier lieu l'habitude d'avoir chez soi des instruments complets possédant les claviers nécessaires et offrant assez de ressources pour pouvoir exécuter les œuvres des grands maîtres. En 1850, il n'était pas rare d'y trouver des amateurs ayant dans leurs résidences des orgues de deux à trois claviers et pédalier ayant dix ou douze jeux. Depuis cette époque, ils n'ont fait que croître en nombre et en dimensions, et nous voyons les amateurs et organistes français entrer également dans le mouvement et arriver à la fin du siècle à égaler, sinon surpasser en nombre et en talent, leurs confrères étrangers exercés bien avant eux sur des instruments du type actuel. Cette évolution a été accomplie autant par les organistes que par les facteurs. La musique des grands maîtres de l'orgue dont s'éprirent les organistes français conduisit rapidement à abandonner les claviers à mains incomplets dont on se servait, les embryons de pédalier, qui souvent n'étaient que des tirasses ; et les facteurs, lancés dans la bonne voie, ne tardèrent pas à savoir construire dans des conditions particulières exigées pour ce genre d'instrument des orgues à deux ou trois claviers à mains et un pédalier complets, dans des espaces dévolus naguère à des instruments de moitié d'importance.

*
* *

L'histoire de l'orgue se perd dans la nuit des siècles, du moins si l'on veut faire remonter son existence réelle à la première application du principe d'un courant d'air venant engendrer des vibrations en se brisant sur le tranchant d'un biseau.

Certains historiens veulent attribuer l'idée première de l'orgue à Archimède ; mais à part Tertullien[1], qui semble chercher querelle à Héron d'Alexandrie[2] au sujet de l'hydraule, aucun n'est assez affirmatif pour nous empêcher de croire que le véritable auteur de l'orgue primitif fut Ctésibios, mécanicien et barbier grec, qui vivait à Alexandrie du temps de Ptolémée VII Evergète (170-118 avant notre ère)[3].

C'est à partir de cette époque que l'orgue prend sa forme; c'est à Ctésibios que remonte, à n'en pas douter, l'histoire et le développement du plus grand et du plus compliqué des instruments.

Il y a cependant quelques réserves à faire quant à l'interprétation des textes parvenus jusqu'à nous. En l'absence de documents clairs, précis et palpables, il est permis de se demander s'il est bien vrai que le premier orgue eut des touches et des registres, alors qu'il est assez prouvé que ceux-ci ne furent guère en usage avant le IXe siècle. Un modèle en terre cuite, que possède le Musée de Carthage, — et qui, d'après les experts, remonte au Ier ou au IIe siècle de notre ère, — fixe les idées sur certains points : ce qui semble être le clavier n'était certainement que les coulisses permettant de faire entendre les tuyaux l'un après l'autre, ou groupés en accords, avec une force progressive, suivant qu'on les enfonçait plus ou moins.

Quant aux registres, nulle trace : le fait de distinguer plusieurs rangs de tuyaux n'indique pas forcément que chaque rangée était séparée, puisque, dix siècles plus tard, on édifiait encore des orgues de quatre cents tuyaux sans désignation de jeux ou registres.

Le premier orgue construit par Ctésibios portait le nom d'**hydraule** ou orgue hydraulique, et le nom d'hydraule a souvent égaré les historiens. Les uns en donnaient des explications inimaginables qui ne

1. *Specta portentosam Archimedis munificentiam organum hydraulicum, dico,* etc. (*De Anima*, cap. IV.)

2. Héron, premier organographe connu, disciple de Ctésibios, peut-être son fils, d'après Bouillet,

3. Voir : *Egypte*, Loret, page 31.

reposaient sur aucun fondement scientifique; par exemple celle-ci : la résonance des tuyaux était provoquée par la vapeur provenant d'eau portée à l'ébullition; alors que cette eau remplissait seulement le même rôle que les poids posés sur les réservoirs d'air de nos orgues modernes et destinés, par leur pression, à refouler cet air dans les tuyaux pour les faire résonner.

Malmesbury, en parlant de l'orgue d'une église d'Angleterre, est tellement précis dans ses affirmations au sujet de l'eau bouillante employée pour faire parler les tuyaux qu'il est impossible de ne pas s'imaginer l'orgue hydraulique de cette époque comme un véritable instrument à vapeur. D'autres pensent qu'au moyen de la vapeur on pouvait obtenir des sons beaucoup plus beaux que par l'air sec, en se basant sur ce fait qu'on n'arrivera jamais à faire parler, sur un sommier, avec un soufflet ordinaire, une clarinette, un basson, une flûte comme on les fait parler à la bouche. Cette remarque est judicieuse, sans doute, mais il y a loin, de l'air des poumons, à l'usage de la vapeur en pression suffisante pour faire parler des tuyaux. Enfin, avec la vapeur, que devient l'hypothèse des tuyaux en roseau? Car certains auteurs ont prétendu que les tuyaux des orgues primitives étaient en roseau! Mais ce dire ne repose sur aucune base sérieuse. Au contraire, on a tout lieu de croire que l'airain seul fut employé dans la construction des tuyaux des premiers instruments. L'orgue trouvé à Pompéi le 2 décembre 1876, et qui est conservé au Musée de Naples (fig. 147), a non seule-

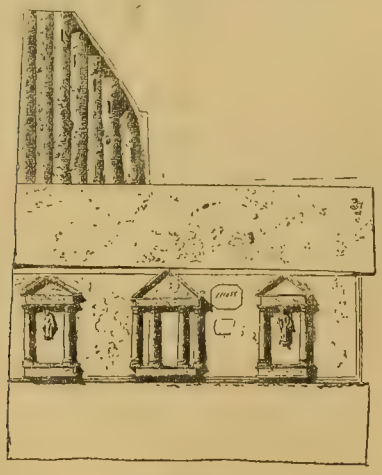


Fig. 147.

ment en bronze ses neuf tuyaux, mais encore toutes les parties décoratives qui l'entourent.

On fit usage des orgues hydrauliques jusqu'à une époque relativement avancée. Une chronique du xe siècle fait mention d'un instrument de ce genre construit par Sylvestre II[1], placé dans l'église de Reims et auquel ce pape avait apporté des améliorations considérables.

L'orgue était en grande faveur dans les festins et fêtes populaires. Néron s'intéressait à cet instrument, aussi bien au point de vue musical que mécanique; il en jouait au cirque. Le Bristish Museum possède une monnaie de cet empereur, nous montrant l'orgue avec une branche de laurier d'un côté et de l'autre un homme, probablement le héros du spectacle. Il est à présumer que ces médailles étaient remises au vainqueur, et que l'orgue y figurait à cause de son usage dans de telles solennités. Deux médailles de Néron, dans le même genre, existent également à la Bibliothèque Nationale.

Cependant, si l'orgue hydraulique continuait à être fabriqué par les Grecs et les Romains et pénétrait en France, en Allemagne et en Angleterre jusqu'au xe siècle[2], l'orgue à soufflets avait été inventé depuis longtemps.

La première représentation d'un orgue pneumatique est celle trouvée sur l'obélisque érigé à Constantinople par Théodose le Grand (346-395 de notre ère) (fig. 148). Une autre représentation de l'orgue

Fig. 148.

pneumatique est à remarquer dans une très intéressante sculpture de l'époque gallo-romaine, conservée au Musée d'Arles (fig. 199)[3].

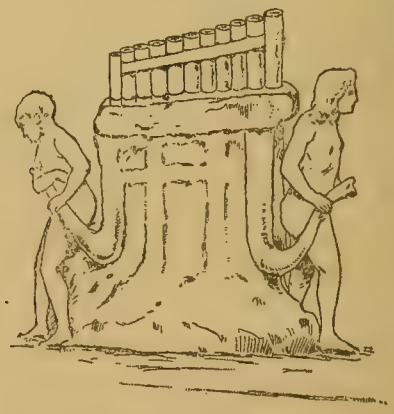


Fig. 149.

* * *

Des historiens ont marqué le viiie siècle comme date d'introduction de l'orgue dans les églises; cet instrument semble avoir été, jusqu'à cette époque, exclusivement réservé à l'usage des cérémonies profanes. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de l'an 1000 que les indications sur son existence, son affectation au culte et sa description, deviennent plus claires et plus précises. Cependant, d'après l'évêque Julien, un orgue était employé dans une église d'Espagne au mi-

1. Gerbert, pape, né vers 935 ou 940 en Aquitaine, mort à Mayence en 1003. Passait pour l'homme le plus savant de son siècle.

2. Hamel dit jusqu'au xiie siècle.

3. Elle représente une chambre à air, supportée par un réservoir à vent, surmontée de 11 tuyaux, à moins que les deux formes qui se trouvent aux extrémités, et entre lesquelles est placée la rangée de tuyaux, ne servent de soutien. Deux figures sont représentées actionnant la soufflerie. A ce propos, Matthews parle des objets que tiennent entre leurs mains les deux figures comme de tubes dans lesquels on soufflait avec la bouche pour fournir le vent nécessaire aux tuyaux. Les proportions condamnent cette idée. L'artiste auquel on doit cette sculpture a très probablement voulu donner de la symétrie en indiquant deux souffleurs, alors qu'un seul suffisait amplement, dans la réalité, pour un orgue de cette grandeur.

lieu du vᵉ siècle. Platine dit que le premier fut introduit dans l'Église par le pape Vitalien (657-672).

Pépin le Bref, roi des Francs, demandait instamment à l'empereur byzantin Constantin Copronyme (741-745) qu'il lui fournît un orgue pour le service de l'Église; ce qui indique que l'art de la facture d'orgues et l'instrument même étaient inconnus en France à ce moment. L'empereur byzantin, en réponse, lui envoya vers 757, par ambassade spéciale, à la tête de laquelle se trouvait un évêque romain nommé Stephanus, un orgue avec des tuyaux en plomb. Cet orgue fut placé en grande cérémonie dans l'église Sainte-Corneille à Compiègne. On croit généralement que cet instrument était du genre hydraulique en usage à cette époque.

En 812, Charlemagne avait fait construire un orgue pour son église à Aix-la-Chapelle, d'après le modèle offert à son père. Cet orgue qui était, paraît-il, pneumatique, produisait des sons si doux qu'ils auraient provoqué la mort d'une femme!

On cite encore l'orgue construit par un arabe, Giafar, et qui fut envoyé à Charlemagne par le calife Haroun al Raschid. Enfin, vers 820, un prêtre vénitien construisit un orgue pour Louis le Débonnaire et, un peu plus tard, Théophile, empereur (829-842), grand amateur, commandait à des artistes byzantins deux orgues dont les tuyaux étaient richement dorés et les buffets rehaussés d'or et garnis de pierres précieuses.

Vers la fin du ixᵉ siècle, le pape Jean VIII, élu en 872, demanda à un évêque de Fressingue, en Bavière, du nom de Annon, de lui envoyer un très bon orgue et un organiste exercé. Ce qui prouve que, déjà vers la fin du ixᵉ siècle, l'art de construire et de toucher les orgues avait fait des progrès dans cette partie de l'Allemagne; aussi, prétend-on que c'est vers cette époque que fut construit le premier orgue de quelque importance, à Munich, et que les facteurs de la Bavière propagèrent leur art dans l'Italie.

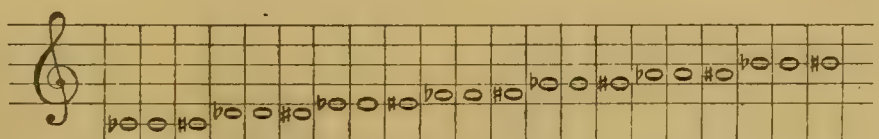
* * *

Voici maintenant, d'après les documents les plus dignes de foi, dans l'ordre chronologique, la liste des orgues célèbres, construites depuis le milieu du xᵉ siècle jusqu'à nos jours. En effet, ainsi que nous l'avons dit plus haut, c'est à partir de 950 que les documents, sans être nombreux, deviennent plus précis quant aux particularités de chaque instrument.

Pour faciliter la lecture des notes qui vont suivre, nous indiquons par deux tableaux la corrélation des termes employés en facture d'orgues, avec la nomenclature des physiciens-acousticiens français et allemands.

		Notations des tonalités par				
		Les physiciens français	*Les facteurs Français*	*Les physiciens Allemands*	*Les facteurs Allemands*	*Les facteurs Anglais*
pour	C 32 p	Ut_2	ut 32 p.	c_3	C̲̲̲̲	CCCC
	G 32 p	Sol_2	sol 32 p.	g_3	G̲̲̲̲	GGG
	C 16 p	Ut_1	ut 16 p	c_2	C̲̲̲	CCC
	G 16 p	Sol_1	sol 16 p.	g_2	G̲̲̲	GG
	C 8 p	Ut 1	ut 8 p.	c_1	C̲̲	CC
	G 8 p	Sol 1	sol 8 p.	g_1	G̲̲	Gamut G
	C 4 p	Ut 2	ut 4 p.	c	C	Ténor C
	G 4 p	Sol 2	sol 4 p	g	g	Fiddle G
	C 2 p	Ut 3	ut 2 p.	c 1	c̄	Middle C ou C'
	C 1 p	Ut 4	ut 1 p	c 2	c̄̄	C²
	C ½ p	Ut 5	ut 6 pouces	c 3	c̄̄̄	C³
	D ½ p	Re 5	re 6 pouces	d 3	d̄̄̄	Din alt.
	C ¼ p	Ut 6	ut 3 pouces	c 4	c̄̄̄̄	C⁴

Noms des notes de la gamme



en Français	Ut♭	Ut	Ut♯	Ré♭	Ré	Ré♯	Mi♭	Mi	Mi♯	Fa♭	Fa	Fa♯	Sol♭	Sol	Sol♯	La♭	La	La♯	Si♭	Si	Si♯		
en Allemand	Ces	C	Cis	Des	D	Dis	Es	E	Eis	Fes	F	Fis	Ges	G	Gis	As	A	Ais	B	H	His		
en Anglais	C♭	C	C♯	D♭	D	D♯	E♭	E	E♯	F♭	F	F♯	G♭	G	G♯	A♭	A	A♯	B♭	B	B♯		
en Hollandais	C♭	C	C♯	D♭	D	D♯	E♭	E	E♯	F♭	F	F♯	G♭	G	G♯	A♭	A	A♯	B♭	B	B♯		
en facture française		C	C♯		D	D♯		E			F	F♯		G	G♯		A	A♯		B			

♭ *se prononce* bémol
♯ " " dièze

♭ *se prononce* flat
♯ " " sharp

♭ *se prononce* mol
♯ " " kruis

950. — *L'ORGUE DE WESTMINSTER* (d'après Dom Bedos), *WINCHESTER* (d'après Seidel et d'autres), *WINDSOR* (d'après Allihn); à moins de conclure qu'il s'agit de trois instruments différents, ce qui est peu probable.

Ces orgues avaient 400 tuyaux correspondant à 40 touches. Le vent leur était fourni par 26 soufflets[1] desservis par 70 hommes, et l'instrument était joué simultanément par deux organistes. Il n'est pas fait mention de jeux ou registres, et il est probable que 10 tuyaux parlaient à la fois sur chaque touche.

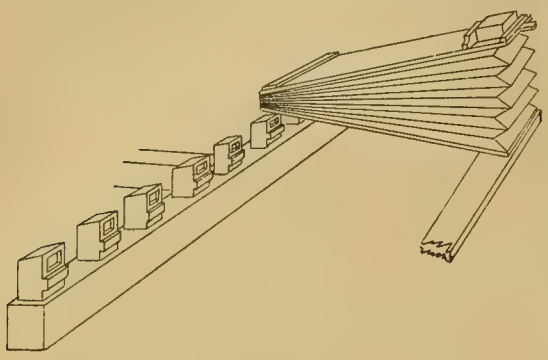


Fig. 150.

988. — D'après Williams Malmesburg, saint Dunstan, prélat mort en 988, aurait fait construire un orgue pour l'abbaye d'Abington. Il aurait en outre introduit cet instrument dans plusieurs églises et couvents en Angleterre.

Caspar Calvor décrit ainsi qu'il suit ce dernier instrument : « Cet orgue n'avait que fort peu de grands tuyaux, les touches avaient la largeur d'une main, étaient très dures et devaient être touchées du poing ou du coude. De nombreux petits soufflets fournissaient le vent. »

994. — D'après Prætorius, il y avait des orgues à *ERFURT* (Paulinerkirche), *MAGDEBOURG* (Jacobskirche) et à *HALBERSTADT*.

xie siècle. — Construction d'un orgue à Magdebourg, ayant 16 touches de 25 centimètres de long et 3 pouces de largeur, avec 24 soufflets. Dans son *Théatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620), Prætorius donne un dessin du clavier, probablement peu authentique.

1088 à 1099. — Dans cet espace de temps se trouve la dédicace de l'église du monastère de Cave, en Italie, par Urbain II, où l'on a joué de l'orgue.

1100 à 1200. — Les auteurs organographes ne donnent aucune date du xiie siècle se rattachant à un événement de l'histoire de l'orgue. On peut pourtant signaler comme appartenant à cette époque la multiplication des touches du clavier qui n'étaient pas généralement aussi nombreuses qu'à Magdebourg. En effet, les orgues des xiiie et xive siècles présentent des progrès dans ce sens qui ne doivent pas s'être accomplis en quelques années. Jusqu'au xiie siècle les claviers n'avaient que l'étendue nécessaire à la reproduction des mélodies du plain-chant ayant pour base l'échelle formée par les Tétrachordes grecs.

h c d e f g a h c d e f

Ce qui plaidera en faveur de cette supposition, ce sont les claviers de diverses époques anciennes et commençant par H; mais, par contre, un manuscrit du xe siècle nous montre un clavier commençant par A et ayant 15 touches dont B, par laquelle il faut sans doute entendre H[1], à moins de supposer une gamme en F; voici la suite de ces touches (*Codex Bernentis Martianæ Capellæ*) :

A B C D E F G A B C D E F G A

Cet exemple, unique jusqu'à présent, fait l'effet de l'exception confirmant la règle, car on n'en continuait pas moins à commencer les claviers par H. Ceux de la cathédrale de Halberstadt, construits en 1361, peut-être même en 1425, commençaient encore par H[3].

Quoi qu'il en soit, on augmenta l'étendue des claviers et on y introduisit un B, ce qui semble prouver que l'on n'éprouvait pas le besoin de se confiner dans l'ambitus du plain-chant et que l'on cherchait au moins à transposer l'échelle ionique.

Certains auteurs rapportent aussi qu'à cette même époque on commença à augmenter le nombre des tuyaux correspondant à une même touche, sans toutefois les séparer par des registres; de sorte que l'orgue de cette époque devint un formidable plein-jeu. C'est bien ainsi que l'on suppose les orgues des xiiie et xive siècles.

Il est fort probable que l'accumulation des tuyaux sur une seule touche s'est accomplie à cette époque. Mais que devient dans ce cas la légende des orgues de Westminster, Winchester ou Windsor, où 40 touches suffisaient pour faire parler 400 tuyaux, soit 10 tuyaux par touche?

Au xiie siècle appartient encore le premier orgue en France dont on ait une connaissance bien assurée, celui qui se trouvait dans l'église de l'abbaye de Fécamp; Baudri, archevêque de Dol, témoignait de la satisfaction qu'il avait eue à l'entendre dans une lettre adressée aux religieux de cette abbaye. Une courte description qu'il en donne fait voir que c'était un orgue à soufflets comme les nôtres; les tuyaux en étaient, du moins en partie, en cuivre; Baudri prend la défense de l'orgue contre certaines gens qui, n'étant pas en état de s'en procurer de semblables, veulent en proscrire l'usage dans les églises.

Fig. 151.

* * *

1200 à 1300. — Il apparaît, d'après la figure 151, copiée sur un vitrail du xiiie siècle, que les **portatifs** existaient à cette époque. L'orgue portatif, qu'on appela plus tard

1. La figure 150 représente un conduit allant au sommier et sur lequel étaient placés les soufflets, en usage à cette époque. Ces soufflets n'étaient guère que des pompes refoulant de l'air qui n'était retenu et égalisé par aucun autre organe ; d'où la grande quantité de souffleurs pour un nombre restreint de tuyaux. Ces pompes ou soufflets étaient ajustés sur des boîtes, improprement appelées gosiers, et qui servaient d'introduction pour l'air dans le conduit. La longueur de ce conduit et le nombre des pompes variaient suivant l'importance de l'orgue. On voit encore de nos jours, à Salamanca (Espagne), un orgue du xvie siècle, avec deux pompes semblables pour un souffleur, assis, qui se trouvent du côté opposé à l'organiste.

2. A. Gastoué est très formel sur ce point : le *si* de l'octave type était ♭, mais dès le xe siècle ou le xie siècle on désigna le *si* naturel par le B bé carré), qui devient par déformation h (bé ouvert), puis H

3. Voir le pédalier de cet orgue, commençant par H (fig. 151).

régale ou **positif**, fut d'un usage plus fréquent aux XVe et XVIe siècles. La figure 152 représente un orgue de 35 tuyaux, disposés sur deux rangs, et du côté des dessus un gros tuyau isolé que l'on croit destiné à faire un accompagnement de basse continue,

FIG. 152.

comme le bourdon de la vielle. L'organiste, en costume de clerc, est assis devant son clavier, que la position de l'instrument empêche de voir, et un frère servant fait mouvoir alternativement les deux soufflets, qui fournissent l'air au sommier. Cette gravure est tirée d'un psautier du XVe siècle[1].

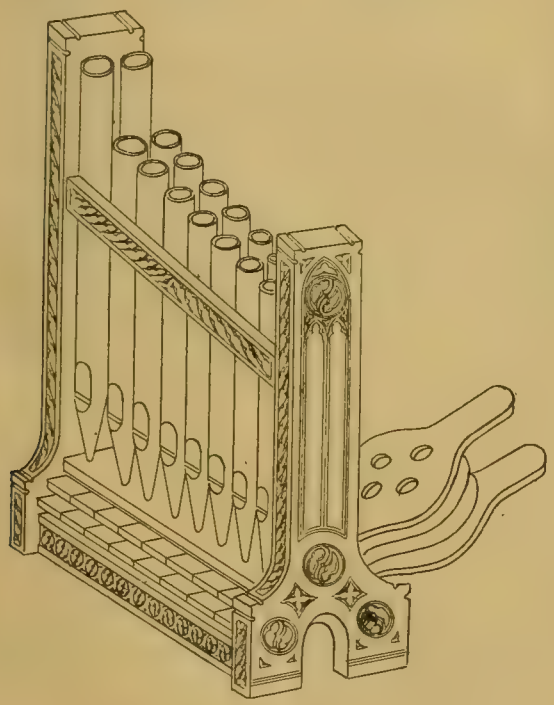


FIG. 153.

Les **portatifs** ou **régales** furent en usage jusqu'au milieu du XVIIIe siècle dans les églises où il n'y avait pas d'orgues, dans celles où le service se faisait de chapelle en chapelle, et dans les processions.

Le portatif, que l'on attachait au corps par des courroies et dont on jouait le clavier de la main droite, tandis que de la main gauche on faisait fonctionner la soufflerie, paraît être le plus ancien des trois instruments.

La régale vient ensuite. Elle avait ordinairement deux soufflets, un sommier et un jeu d'embouchure à anches battantes, mais sans corps sonores. C'était, ainsi constituée, un instrument de salon que l'on posait sur un meuble, et dont le prix élevé n'en permettait l'acquisition qu'aux riches et aux rois; d'où semble lui venir son nom de régale. Plus tard, on introduisit des jeux semblables à celui de la régale dans les orgues et on leur en donna le nom; de sorte qu'au lieu d'être un instrument, la régale devenait une partie de l'orgue, ordinairement logée dans le soubassement du grand buffet. On continua cependant à construire des instruments nommés régales, toujours constitués par le même élément sonore, mais sous la forme de l'orgue en table, avec pédale en pantoufle, pour actionner la soufflerie. Plus tard (XVIIe et XVIIIe siècles), le jeu de régale des orgues se compléta par des corps sonores, de formes diverses, toujours très courts et ne constituant en somme qu'un appareil pour renforcer le son plutôt qu'un corps sonore réglant la hauteur du son avec les vibrations de la languette. Ces genres de régales paraissent avoir été d'une grande variété en Allemagne, où on trouvait des :

Trichter regal	=	Régale	à	entonnoir (les plus répandues).
Apfel	— =	—	à	pomme.
Cymbel	— =	—	de	cymbale.
Bibel	— =	—	de	Bible.
Geigen	— =	—	de	violon.
Harfen	— =	—	de	harpe.
Junfern	— =	—	de	vierge.
Gedampfe	— =	—	assourdie	ou étouffée.
Gedacke	— =	—	couverte	*ou* bouchée, etc.

Ces noms, très suggestifs pour la plupart, tendaient à décrire soit la forme du tuyau, soit sa sonorité. Aujourd'hui, tous ces jeux sont tombés en désuétude, sans doute à cause de leur son chevrotant, et tous sont résumés par le jeu de voix-humaine, cher à certains artistes, décrié par d'autres.

Enfin le **positif** fit son apparition. Les premières orgues qui paraissent avoir porté ce nom se posaient sur une table, d'où leur vient sans aucun doute le nom de positif. Ces orgues, très petites, consistaient en un clavier communiquant ses mouvements presque sans intermédiaires aux soupapes du sommier situé immédiatement derrière le clavier, et suivi de deux soufflets qu'une personne manœuvrait à la main. Plus tard, on a donné le nom de positif à une partie d'orgue, généralement logée dans un petit buffet en avant du buffet principal, et dont le sommier était posé sur le sol, ce qui établit une certaine analogie avec l'orgue posé sur une table. Cette partie d'orgue, et diminutif du grand orgue, reçoit quelquefois sa place dans le grand buffet, soit en l'absence d'un buffet spécial, soit pour d'autres raisons; mais il n'en conserve pas moins son nom. Son caractère lui est resté également. C'est toujours un diminutif du grand orgue, comme composition de jeux et comme sonorité; son rôle principal est de servir à l'accompagnement des autres claviers.

*
* *

Le XIIIe siècle a laissé d'autres documents précis et ayant un intérêt pour l'histoire de l'orgue, tels :

1. Du XVe siècle est également le portatif (fig. 153) avec un double clavier correspondant à deux rangs de tuyaux. On remarquera que le soufflet n'était point susceptible de produire un vent continu, et ne pouvait guère être mis en mouvement par la personne qui touchait l'instrument.

la présence d'un orgue à la cathédrale de Meaux en 1221 ; la connaissance de l'existence, à Cologne, vers 1250, d'un facteur nommé Johann, surnommé *factor organum*, à cause de la réputation de ses travaux; la construction du premier orgue de la cathédrale de Strasbourg, vers 1260, par le facteur Albertus Magnus, élève du dominicain Ulrich Engelbrecht; l'emploi de l'étain, ou d'un alliage de ce métal avec du plomb, pour la confection des tuyaux.

Il faut encore placer au XIIIe siècle la transformation en gamme chromatique de la série de touches formant le clavier de l'orgue et se composant jusqu'à cette époque de :

H C D E F G A B H C, etc.

Leur a-t-on donné tout de suite la disposition actuelle ? Ce n'est pas probable, étant donné le peu d'étendue des claviers et le fait que l'on jouait avec le poing. Dom Bedos dit que le premier clavier chromatique fut appliqué à l'orgue de l'église de Saint-Sauveur à Venise, au commencement du XIIIe siècle. Il avait deux octaves.

Le XIIIe siècle a également été témoin d'une levée de boucliers contre l'usage de l'orgue dans les églises. L'Eglise grecque depuis cette période ne les a plus tolérées.

1300 à 1400. — Le XIVe siècle marque l'origine d'un progrès énorme, accompli probablement à la fin de cette période, la séparation de nombreux tuyaux parlant sur une même touche en séries formant des jeux.

1312. — Construction à l'église Saint-Raphaël, à Venise, d'un orgue commandé par le patricien Marius Sanutus à un facteur allemand. Les orgues étant appelées à cette époque Torcellos, on décora le généreux donateur du nom de Torcellus.

1350. — Construction à Thorn d'un orgue ayant 22 touches et fait par un moine.

1356. — Construction d'un orgue à Saint-Thomas, de Leipzig, par Joachim Schund.

1361. — Construction de l'orgue de la cathédrale de Halberstadt par Nicolaus Faber, un prêtre. Il y a un peu de confusion dans les rapports sur cet orgue, qui joue dans l'histoire de l'instrument un rôle important. Cette confusion résulte de ce que cet orgue, construit en 1361, a été renouvelé en 1425 et que l'on n'est pas toujours certain de la date qu'il faut attribuer à certains détails très importants.

Voici la description sommaire de cet instrument historique d'après Praetorius[1] : Les deux claviers supérieurs avaient la gamme grecque de 14 notes : de *si* à *la*, mais les notes chromatiques avaient été intercalées pour la facilité du plain-chant.

1° Le clavier supérieur, appelé à l'époque *discant*, servant au grand jeu notamment pour l'ensemble de la montre et des mixtures.

d♯ f♯ g♯ b c d♯ f♯ g♯
H c d e f g a h c♯ d e f g a

2° Autre clavier appelé aussi discant servant seul au principal de 4.

d♯ f♯ g♯ b c♯ d♯ f♯ g♯
H c d e f g a h c d e f g a

3° Le troisième était un clavier de basse, de si ♮ du 32 pieds à *ut* 2 du 16 pieds, disposé ainsi sous les deux précédents; — il jouait accouplé dans les notes les plus basses avec le deuxième clavier.

c♯ d♯ f♯ g♯ b
H c d e f g a h c

4° Le quatrième clavier (pédale) et le plus bas s'enfonçait avec les pieds et servait aussi avec le clavier de discant supérieur « pour le grand apparat ou le grand tapage[2] ».

c♯ d♯ f♯ g♯ b
H c d e f g♯ a h c

La description du premier clavier discant donnerait à supposer qu'il se trouvait dans l'orgue de Halberstadt un dispositif permettant de séparer les mixtures de la montre, soit par des registres, soit, ce qui est encore assez probable, en ayant placé ces jeux chacun sur un sommier spécial.

L'orgue de Halberstadt avait vingt soufflets desservis par dix souffleurs. Ces derniers, d'après une image, se suspendaient à une perche horizontale (fig. 154), et, mettant leurs pieds dans deux sabots attachés aux tables mobiles des soufflets, les refoulaient et les relevaient alternativement. Cette ma-

Fig. 154.

A, pompes; *B*, table supérieure; *C*, table inférieure; *D*, soupapes d'inspiration avec tasseau *E* limitant leur ouverture; *F*, soupapes de retenue; *G*, portevent allant de la soufflerie à l'orgue; *H*, plis des pompes; *I*, bloc de pierre servant à charger la pompe; *J*, bride pour engager le pied du souffleur et lui permettre de soulever la table supérieure des pompes.

1. *Organographia* : deuxième volume de son *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1618).
2. Ce qui n'indique pas qu'une tirasse existait avec le clavier de discant.

nœuvre, bien fatigante, ne pouvait produire qu'un vent fort inégal, dont la pression n'était mesurée que par le poids de l'homme et l'énergie qu'il déployait pour refouler ses soufflets.

L'orgue de Halberstadt ainsi décrit peut servir de terme de comparaison ou de repère et fixer en grandes lignes l'état de développement de l'instrument au XIVe siècle. Pour compléter, disons que les touches en étaient très grossières, du moins celles de 1361, qui avaient une largeur d'environ sept centimètres. Il est, en outre, assez probable qu'à cette époque on n'avait pas encore trouvé la ressource des tuyaux bouchés, qui ont enrichi l'orgue de timbres nouveaux tout en réduisant la dépense. Cet orgue fut relevé en 1495.

On démontre encore l'existence d'un orgue dans l'église de Lyon par un acte capitulaire du Chapitre de cette ville de l'an 1374, que l'on peut voir dans Ducange.

1400 à 1500. — Avec le XVe siècle, nous entrons dans une période active de développement et de mise au point des différentes parties de l'orgue; car, à part le clavier encore incomplet dans la basse, nous trouvons à la fin de ce siècle l'orgue muni :

1° De sommiers permettant la séparation des jeux (ces sommiers appartenaient encore à un système de construction aujourd'hui abandonné, dit *sommiers à trébuchet*).

2° Des jeux d'anches (au moins la régale et le cormorne)[1].

3° Des claviers multiples et probablement un pédalier.

4° Des soufflerie où, la pression du vent étant donnée par des poids, celle-ci dépendait d'une façon moins absolue du travail du souffleur.

Comme étapes dans cette période peuvent être considérées :

1495. — *ZURICH*, orgue de la cathédrale.

1426. — *AUGSBOURG*, orgue de Saint-Ulrich, par WALDSHUT.

1426. — *FRIBOURG*, orgue de Saint-Ulrich par CONRAD.

1427. — *BERNE*, orgue du couvent de Frauenburg.

1429. — *AMIENS*, cathédrale, 16 pieds en montre, offert par Alphonse de Myrhe, chambellan de Charles VI.

1436. — *SOLOTHUM*.

1441. — *SOLMANSWEILER*, en Souabe.

1443. — *NURNBERG*, par HEINRICH DROSZDORF ou TRAXDORF.

Avant 1450. — *UTRECHT*, orgue de Saint-Nicolas. L'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht est un des instruments les plus intéressants pour l'histoire de l'orgue. Il représente différentes époques de la facture et offre l'avantage de pouvoir être consulté. Mis fort heureusement à l'abri d'une destruction éventuelle, il se trouve, en effet, au Musée de l'Etat à Amsterdam où il avait été remonté par les soins de MAARSCHALKERWEERD, facteur d'orgues à Utrecht en 1886.

La date exacte de la construction de cet orgue n'a pu être déterminée, mais les recherches que l'on a faites pour élucider cet important point d'histoire ont généralement prouvé que cet instrument date d'avant 1450, pour le grand buffet et son contenu, et de 1625 environ, pour le petit buffet et le positif qu'il renferme.

Voici la description de cet instrument :

Grand-Buffet 1450 :

B

Le clavier supérieur F G A H à c = 42 touches commande :

1° Un sommier sans registre, appelé en hollandais **blokwerk**[2], sur lequel il y a 3 jeux.

2° Un sommier à trébuchet (*springlade*, voyez sommiers et fig. 171) situé au-dessus du blokwerk et ayant 4 jeux plus une place libre pour un 5e jeu.

3° Un sommier à trébuchet, situé au-dessus du précédent, n'ayant pas de tirages et commandé au moyen de porte-vent en plomb ou conduits partant du sommier précédent; ce troisième sommier alimente deux jeux et a encore une place libre sur laquelle se trouvait autrefois un jeu de **touzin** 8 pieds[3].

D E B

La pédale C F G A H C, etc., à $\bar{d}$ = 23 touches, commande un unique sommier sans registre n'ayant qu'un jeu, une trompette.

Petit-Buffet 1625. — Le clavier inférieur, de même étendue que le clavier supérieur et situé comme lui dans le grand-buffet dans un renfoncement *ad hoc*, commande un sommier à registres ayant six jeux et une place libre pour deux autres jeux. Les boutons de registres de ce clavier se trouvent dans le petit buffet, par conséquent derrière l'organiste.

Les deux claviers s'accouplent en déplaçant le clavier supérieur; il y a ensuite 4 soupapes d'introduction du vent dans les sommiers : une pour le blokwerk, une pour le positif, une pour les sommiers à trébuchet et une pour la pédale.

A propos de cet orgue il convient de citer encore ce passage du livre de JOACH. HESS DE GONDA, *Over de uitvinding der Orgelen*, page 24 :

« Le facteur d'orgues Albertus van Os, de Flessingue, en faisant le relevage d'un orgue à l'église Saint-Nicolas à Utrecht, a trouvé sur le sommier du *groot manuaal* le millésime 1120, n'ayant pas de registre ou coulisses, mais douze rangs de tuyaux dont le plus grand était un prestant 12 pieds; lesdits tuyaux sur chaque touche parlant tous à la fois sans que l'on puisse en séparer un seul, de sorte que l'on n'entendait qu'une mixture criarde; le clavier commençait par — *F* — et s'étendait à — $\bar{\bar{a}}$ —, mais le clavier supérieur avait des sommiers à trébuchet (*springladen*) le positif (*rugwerk*), des sommiers à registres et la pédale une unique trompette. »

Lorsque, en 1886, on a démonté l'orgue, l'on a vainement cherché la date de 1120 dont parle HESS. Du reste l'aurait-on trouvée et dûment authentiquée, que l'on en aurait été bien embarrassé; comment expliquer l'existence en 1120 d'un sommier de 42 notes?

Quoi qu'il en soit, il faut admettre que ce blokwerk est antérieur à l'orgue de 1450, car, connaissant les sommiers à trébuchet, on ne se serait pas avisé d'en faire en même temps d'un type aussi inférieur ne permettant pas la séparation des jeux.

Ce qui est encore fort probable, c'est que l'orgue dont parle HESS est un autre orgue. Il dit lui-même : *un orgue*, et non *l'orgue* de Saint-Nicolas; au lieu d'un clavier de 42 notes, il parle d'un clavier de F à a qui,

1. De nos jours *cromorne* (en allemand *krummhorn*). Du nom de ce jeu Adlung donne une facile étymologie : *cor*, et *morne* (triste, discret).

2. **Blokwerk**, sommier primitif dans lequel la gravure, sans registres pour la séparation, était commune à tous les tuyaux du même rang (fig. 169).

3. **Touzin**, jeu à anches de même famille que la **dulciaan**, mais à sonorité très aigre.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

en admettant qu'il eût tous les demi-tons, n'aurait eu que 41 notes; et finalement, il parle de douze tuyaux sur marche, alors qu'il n'y en a que trois dans l'orgue (plus quatre places dont les trous sont bouchés par des chevilles) et que la dimension du sommier ne permettait pas d'en disposer douze commençant par un prestant 12 pieds.

La pédale est-elle de 1450? A part la présence d'un jeu de trompette, rien ne le contredirait. Le jeu peut avoir été changé; somme toute, il résulterait de l'ensemble des renseignements, qui se rapporteraient alors à un même instrument, qu'à l'époque de 1450, le clavier inférieur communiquait avec le blokwerk, et le clavier supérieur avec les sommiers à trébuchet, formant ainsi un clavier pouvant uniquement servir à jouer le *cantus firmus* et un autre capable de l'accompagner par des harmonies.

1455. — *BRESLAU*, orgue de Sainte-Marie.

1455. — *DELFT* Nieuwe Kerk, par ADRIAAN PIETERSZ. On ne connaît pas la disposition de cet orgue, antérieur à 1548 (voyez cette date). Cette disposition ne permet pas d'en dégager l'orgue de 1455 qui a été remanié en 1469 par SWIAS, en 1479 par J. VAN ANTWERPEN et en 1501 par J. VAN SWANENBURG.

1463. — *NURNBERG*, orgue de Saint-Sébald, par TRAXDORF. — Claviers : deux octaves et trois demi-tons; pédale : une octave.

1466. — *NORDLINGEN*, par STEPHAN CASTENDORFER.

1475. — *NUREMBERG*, église des Carmes, par CONRAD ROTHENBURGER, avec touches naturelles en ébène et dièses en ivoire.

1475. — *BOLOGNE*, Saint-Petronio : jeux de fond en métal (principal 24 pieds, — la basse jouée par les pédales, — octave 6 pieds, flûte).

1479. — *GRONINGUE*, orgue de Saint-Martin, par RUD. AGRICOLA : trente-huit jeux, trois claviers et pédale. La plus ancienne disposition que l'on connaisse de cet orgue date de 1479 et accuse trente-huit jeux; il fût reconstruit en 1592; neuf jeux ont été ajoutés en 1729. Les autres travaux exécutés depuis cette dernière date ne comportent pas d'addition de jeux. Les sommiers de 1479 étaient à trébuchet.

1479. — *NUREMBERG*, église Saint-Laurent, construit par LÉONARD MARCE : 1.100 tuyaux au clavier principal, 454 au positif. Le plus grand tuyau (y compris le pied) mesurait 39 pieds (d'après SPONSEL : *Orgelhistoire*, 1771).

1480 à 1510. — *SEKKAU*, in obersteidrmark kirch des sacularisirten domstifts : 18 jeux, 2 claviers et pédale, par MICHAEL ROSENAUER.

Claviers C D E F F♯ G, etc., à C̿ = 47 notes.
B c♯ d♯ f♯ g♯
Pédale C D E F G A H c d e f g = 17 notes.

La composition que l'on donne de cet orgue ne paraît pas être l'originale; la tonalité des jeux y est donnée en pieds et on y trouve une gambe (?). Peut-être l'a-t-on seulement traduite. Cet orgue avait un dispositif pour imiter le braiment de l'âne.

1483. — *ERFURT*, cathédrale, par STEPHAN CASTENDORFER.

1490. — *AUGSBURG*, Saint-Ulrich, par STEPHAN CASTENDORFER.

OXFORD, Merton-College et Magdalene-Chapel, par WOTTON.

1492. — *LUBECK*, Sainte-Marie, par TRAXDORF.

1493. — *BAMBERG*, cathédrale, par CONRAD ROTHENBURGER.

1497. — *KOENIGSBERG*, restauration de l'orgue de Sainte-Marie, 11 jeux au clavier, 4 à la pédale, dont un cor de chamois, par JACQUES KOLER.

1499. — *BRUNSWICK*, Sancti-Blasii par HEINRICH, KRANZ et HASSE.

Le XVe siècle a encore à son actif l'invention de la **pédale** que l'on attribue à BERNHARD, organiste à l'église Sainte-Marie de Venise (1470). Il est probable que la pédale a été connue avant cette date, puisqu'on la fait exister dans l'orgue de Halberstadt de 1361 ou 1425, que la pédale de l'orgue de Saint-Nicolas à Utrecht, n'est pas prouvée être une adjonction postérieure à sa construction (1450), et que tout porte à supposer que l'orgue de Groningue (1479) avait une pédale de 10 jeux (bien qu'avec l'octave courte), dès sa construction.

1500 à 1600. — Le XVIe siècle ne cède en rien à son devancier pour le nombre des perfectionnements apportés à la construction des orgues et aux progrès accomplis dans leur composition et dans la perfection de leur élément sonore. L'épanouissement complet de la musique d'harmonie, contemporain de la réformation, et la création du choral à l'usage des cérémonies du culte protestant, n'ont pas peu contribué à ce résultat, dont voici en grandes lignes l'exposé, malheureusement très incomplet à cause de la pénurie de documents du temps. L'étendue des claviers a été augmentée, et plus généralement même qu'on ne serait tenté de le croire, si l'on s'en tenait uniquement aux indications qui suivent.

Les orgues de Bernau et de Stendal avaient, à l'exception de C♯, un clavier chromatique complet de 4 octaves, ceci est hors de doute. On peut en déduire que bon nombre d'autres instruments dont on ne connaît pas l'étendue étaient aussi complets, bien que les claviers courts et brisés soient en service encore bien au delà de 1600.

La famille des jeux d'anches s'est enrichie au moins des trompettes de toute tonalité; on trouve à Delft une **voix-humaine** et un **dulcian**[1].

Les jeux bouchés ont été inventés probablement au début du siècle; SEIDEL en attribue l'invention aux Hollandais, sans toutefois citer l'auteur ou l'endroit où ils auraient vu le jour. Le fait n'est pas invraisemblable, la facture d'orgues ayant eu dans cette contrée une période de grande prospérité de 1500 à 1800.

Enfin, l'invention des soufflets à éclisses a été le début obligé de toutes les réformes et perfectionnements postérieurs de la soufflerie, tout en marquant dès son apparition un progrès énorme sur les soufflets en usage jusqu'à la fin du XVIe siècle, lesquels étaient en tous points semblables à nos soufflets de forge actuels.

Dans les répartitions de jeux des orgues dont la description va suivre, sont comptés comme jeux de fond tous les jeux à bouche de 32, 16, 8 et 4 pieds; comme jeux de mutation, tous les autres jeux à bouche; comme jeux d'anches, tous les jeux à anches battantes ou libres.

Le *Topfer* fait remonter au XVIe siècle la construction de positifs séparés, ainsi que les **flûtes coniques** et les régales.

1504. — *MONTPELLIER*, Nostre-Dame-des-Tables. Il résulte d'un devis, « Pactes et prisfaictz et passés entre les nobles et honorables sieurs les consulz de Montpellier d'une part, et maistre JEHAN TORRIAN natif de Venisie maistre d'orgues d'aultre, que les

1. Ou dulciaan, jeu à anches, sorte de cromorne.

dits sieurs consulz baillent à fere fere et construire de nouveau au dit TORRIAN pour l'esglize de Nostre-Dame-des-Tables du dit Montpellier », qu'un orgue a été construit en cette année ou l'année suivante « pour la somme de 120 livres tournois augmentées de la fourniture d'étain, de plomb, d'alupe, de clous et de colle; ainsi que la place pour faire l'orgue et « pour faire manger et dormir le facteur et ses gens. Le dit orgue devait avoir huyt registres autrement appelés jeux ou divers sons et avec lesquels huyt registres se pourront toucher les dits orgues à 30 sons ». Le facteur devait faire « le premier canon gros des dis orgues de la bouche en sus de longueur de treze pans et plus si advis luy est et de largeur d'ung pan simple ou d'ung patron rond lequel a baillé devers les dits sieurs consuls et les aultres à la raison de bon orgue de degré en degré diminuant ».

1516. — *LUBECK*, Sainte-Marie, construit par BARTHOLD HERING, surnommé MAÎTRE BARTHOLD. Aucune indication sur sa composition, buffet gothique superbe de vingt à vingt-cinq mètres en hauteur, douze mètres en largeur et deux mètres de profondeur, existant encore actuellement et ayant des tuyaux de 32 pieds dont le plus gros a 48 cm. de diamètre.

1519. — *ALLAHOVES BARKING*, par DUDDINGTON. Même clavier que celui usité jusqu'au XIXe siècle (*ut* 1,8 pieds à *fa*), — un seul clavier.

1525. — *LEIPZIG*, Saint-Thomas. Premier orgue dont il soit fait mention à cette paroisse, sans indication du nom du facteur et du nombre des jeux. Cet instrument, d'après VOGEL, fut deux fois renouvelé au XVIIe siècle et agrandi en 1670.

1543. — *HAMBOURG*, Sainte-Catherine, par HANS STELLWAGEN : 43 jeux sur 3 claviers et pédale. L'instrument de 1543 n'était qu'une reconstruction. Les claviers avaient les touches

D E B c f♯
C F G A H c etc., à f g a

La pédale :

D E B
C F G A H C etc., sans indication d'étendue.

Il se trouve une composition de jeux de cet instrument, décrit en 1720 ou un peu plus tard, par son organiste ANTON HINR UTHMOLLER ; mais il est certain que cette composition n'est pas exactement celle de 1543. Il est vraisemblable qu'il y avait des jeux bouchés, des jeux d'anches et probablement des jeux à fuseau.

1543. — *STRALSUND*, par NICOLAS MAAS (la disposition se trouve dans PRAETORIUS, *Syntagma*) ; 43 jeux sur 3 claviers et pédale.

1548. — *DELFT*, Nieuwe Kerk, produit de divers facteurs et de diverses reconstructions, 28 jeux, sur 3 claviers et pédale. Particularités : les 2 claviers supérieurs :

D E B c♯
C F G A H c à c (45).

Clavier inférieur :

F..... à c (44).

Il y a des bourdons, des quintatons, des pleins-jeux, *vox humana*, dulciaan. La pédale, dont l'étendue n'est pas connue, n'avait que 3 jeux d'anches : trompettes 16, 8 et 4 pieds.

1549. — *DANTZIG*, église paroissiale : 51 jeux, sur 3 claviers et pédale. HESS, qui décrit cet instrument, est d'avis que la pédale comptant 17 jeux a été ajoutée plus tard. On y trouve toutes les familles de jeux, même des salicionals, qui cependant pourraient être postérieurs à 1549, mais antérieurs à 1770.

1557. — *SCHWERIN*, Domkirche, par ANTONIUS MORSS, d'Anvers : 40 jeux, sur 3 claviers et pédale ; particularités connues : montre de 16 pieds. — Claviers.

D E B c♯
C F G A Hc etc, g a (41).

1563. — *TARRAGONE* (cité par HILL) : 38 jeux sur 3 claviers.

1570. — Invention des soufflets à éclisses, par HANS LOBSINGER, de Nurnberg.

1570 (vers). — *UTRECHT*. Domkerk, 25 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Particularités : les deux claviers inférieurs

F..... à c = (44).

Le clavier supérieur :

D E B
C E G A H etc. à a = (42).

La pédale, sans indication d'étendue, n'a que deux jeux d'anches. Dans les claviers, il y a toutes les familles de jeux connues jusqu'à cette époque.

1576. — *BERNAU*, Sainte-Marie, par SCHERERN, 29 jeux sur 2 claviers et pédale. Particularités : claviers de C à c sans C♯ = 48; pédale de C à d sans c ♯ = 26. — Accouplement des claviers, tirasse positif.

1580. — *STENDAL*, Liebfrauenkirche, par SCHERERN : 29 jeux, sur 2 claviers et pédale. — L'orgue de Stendal se confond dans l'histoire avec celui de Bernau ; il est probable que leur composition était la même. Elle ne mentionne que timidement la tonalité des jeux par pieds, de même qu'elle confond ensemble les jeux de la pédale et des Manuels.

1585. — *DANTZIG*, Saint-Martin, par JULIUS ANTONIUS : 3 claviers; Oberwerk : 13 jeux; Ruckpositif : 18 jeux; Vorpositif : 8 jeux; pédale du haut : 4 jeux (43 notes); pédale sur les côtés : 12 jeux. D'après Seidel, possédait déjà les jeux de Groszgedact, Klein-gedact, Quintaton, Hohlfote, Gemshorn, nasat, et les jeux d'anches Singend-Regal et Krummhorn. Sauf les gambes, tous les jeux y sont : c'est déjà l'orgue de BACH. — Il y a 2168 tuyaux de mixtures.

1587. — *SMALKALDEN*, chapelle du château, un clavier, 7 jeux. — Particularités : un tremblant, un chant d'oiseau[1].

1589. — *KILKENNY*, cathédrale, un clavier, 9 jeux. Cet orgue était d'une date antérieure ; il fut pris en 1787 dans une église de Vigo, lors du pillage de cette ville par Sir Francis Drake. Il y avait un jeu bouché et un cornet.

1593. — *ROSTOCK*, par HEINRICH GLOVATZ : 39 jeux. Contenait déjà les jeux mentionnés à l'orgue de Dantzig.

GRUNINGEN, Schloszkirche (duché de Bade), par DAVID BECKE : 62 jeux sur 3 claviers et pédale. — D'après HESS, il faudrait attribuer à la pédale, qui compte 28 jeux, une date postérieure; on y trouve des régales nombreuses, des Rankets et un Sordun

1. Registre accessoire se trouvant dans quelques instruments anciens en Allemagne et en France. En tirant ce registre le vent faisait chanter un certain nombre de tuyaux de flûte dont les extrémités supérieures recourbées plongeaient dans un récipient contenant de l'eau. L'effet produit imitait le gazouillement des oiseaux. On a banni cet appareil des orgues modernes.

et une quantité de mutations. Le Brustwerk n'a pas de jeux de fond, mais seulement des jeux d'anches et de mutation.

1596. — *BRESLAU*, Sainte-Marie-Madeleine : 36 jeux, sur 3 claviers et pédale. Cette église, de tout temps renommée pour ses orgues, possédait, d'après SEIDEL, en 1596, un instrument ayant entre autres : les jeux de Principal 16, Principal 8, Salicet 8, Quintaton 8, Nasat 3, Geinshorn 4, Quintatonbasz 16, Subasz 32, Régale von Messing 8, Singend regal 2, Trompette 8, Krummhorn 8, Sardinenbasz 16, Posaunenbasz 16, Cornetbasz 2.

Le XVIIe siècle est surtout en progrès pour le nombre de documents qui nous sont restés sur l'histoire de l'orgue. Cependant, ceci est dû non-seulement à l'esprit de conservation de l'époque, mais également au grand nombre d'instruments construits dans ce siècle précurseur de celui de la plus grande vulgarisation de l'orgue. A l'aide de ces documents, l'on peut constater d'une façon un peu plus précise les progrès accomplis.

1° **Soufflerie.** — La soufflerie, qui, au début du XVIIe siècle, en était encore aux essais avec les soufflets à éclisses connus dans fort peu d'endroits, est arrivée à un état de perfection relative grâce à l'invention du pèse-vent par CHRISTIAN FOERNER en 1677. Avant cette époque, les facteurs se rendaient sans doute compte de l'inégalité de pression, non seulement des différents soufflets entre eux, mais encore d'un même soufflet à des degrés différents d'ouverture; or, n'ayant à leur disposition aucun instrument pour en apprécier la valeur numérique, ils en étaient réduits à mesurer l'importance de ses défauts par leurs impressions ou sensations purement subjectives. Une fois en possession du précieux appareil, ils purent peser exactement la force de chaque soufflet; ils purent aussi coordonner leurs observations quant aux pressions dont ils s'étaient servis antérieurement, et donner immédiatement à leurs instruments des pressions reconnues convenables dans leurs travaux précédents. Ils s'en servaient pour suivre la marche ascendante ou descendante de la pression des soufflets à différents degrés d'ouverture et pour contrôler l'effet des nombreux systèmes de compensation inventés un peu partout, ressorts, contrepoids venant successivement diminuer ou augmenter la charge, position extra-horizontale des tables fixes pour réduire au minimum l'angle de la table mobile, etc.

On voit encore dans la soufflerie la division ou la séparation du vent s'introduire dans l'orgue de Smalkalden en 1694. Ce procédé ne paraît pas avoir été adopté par les facteurs dans le but de varier les pressions de vent, mais plutôt pour isoler les différentes parties de l'orgue, et ce, à bon escient, car les pédales formidables que l'on trouve dans les orgues hollandaises et allemandes de cette époque, devaient singulièrement altérer l'alimentation des claviers et jeter la perturbation dans l'accord des nombreux registres de mutations. La multiplicité des pressions n'apparaît que beaucoup plus tard; peut-être pour la première fois à Saint-Denis dans l'orgue de l'église royale, inauguré en 1841 et construit par A. CAVAILLÉ-COLL.

2° **Les sommiers**, pendant le XVIIe siècle, ont vu leur mode de construction changé par l'invention du sommier à registres. Ce système, encore aujourd'hui en usage chez 75 p. 100 des facteurs, n'a cependant pas eu pour effet d'améliorer la sonorité de l'orgue, parce que, devant servir à l'alimentation des jeux, le sommier à trébuchet, établi sur un principe identique à celui des sommiers à registres, avait plutôt un avantage sur celui-ci par l'ampleur de ses gravures. Mais la simplicité du registre, comparée à la complication des nombreuses soupapes d'un accès plus que difficile, doit avoir promptement engagé les facteurs à faire des sommiers à registres. Cependant, bien que nous sachions que l'orgue de Bernau reçut, dès 1618, des sommiers à registres, il se construisait encore dans la deuxième moitié du XVIIe siècle des sommiers à trébuchet : à Amsterdam Nieuwe Kerk, en 1655, dans la même ville à la Westerkerk, en 1686, et à Smalkalden Stadtkirche, en 1694. Du reste, d'après PRAETORIUS, les Hollandais auraient eu une prédilection pour les sommiers à trébuchet. Mais d'après le même PRAETORIUS, « on aurait trouvé vers 1600 dans un monastère de l'évêché un ancien sommier fait par un moine. Ce sommier du type *à trébuchet*, après avoir été réparé par un nommé THIMOTENS, aurait été un objet d'admiration pour des Hollandais; des gens des Pays-Bas et du Brabant en prirent l'esprit et la méthode ».

Ceci explique bien la prédilection du Hollandais pour ce système, mais non le fait que dans les orgues de Saint-Nicolas à Utrecht et dans celui de Saint-Martin à Groningue, il se trouve des sommiers à trébuchet datant du XVe siècle. Il y a donc là contradiction entre un auteur, très estimé d'ailleurs, et des faits bien patents; il en résulte un doute ou une incertitude sur l'époque d'origine des deux systèmes.

En définitive, l'invention du registre a incontestablement fait faire à l'orgue un grand progrès, contribuant pour beaucoup au grand essor de la facture au XVIIIe siècle.

3° **Claviers.** — Il faut placer au XVIIe siècle l'abolition de l'octave courte ou de l'octave brisée qui s'est accomplie d'étape en étape au cours de cette période[1].

On trouvera en Allemagne et en Hollande encore quelques instruments datant du commencement du XVIIIe siècle, et auquel il manque C♯; mais c'est tout ce qui a survécu à cette aberration dont l'économie seule était le prétexte. Dans les dessus, le clavier dépasse rarement *d*; mais la suite de demi-tons étant ininterrompue, il n'y a aucune lacune. Les pédaliers vont tous de C à *c* ou *d*, de sorte que, en Allemagne et en Hollande, les instruments de la fin du XVIIe siècle, sous le rapport de l'étendue des claviers, n'ont qu'une infériorité relative comparés à ceux de nos jours.

Il n'en est pas de même en Angleterre; les claviers généralement commençaient par G, quelquefois par F, pour finir dans les dessus par *c* ou *d*; quant aux pédaliers, il n'y en a aucune trace. Les instruments anglais, sous le rapport des claviers, étaient donc fort en retard.

---

1. L'octave brisée, en usage pour les pédaliers aux XVe, XVIe et même XVIIIe siècles était appelée ainsi à cause de certaines notes qui manquaient et parce que la ligne des touches avait jusqu'à trois rangées.

Exemple cité par SEIDEL

F♯ G♯
D E B
C F G A F C

L'octave courte fut un progrès sur l'octave brisée et on s'en servit plutôt dans le XVIIIe siècle. Dans l'octave courte, la première octave était disposée comme de nos jours, mais il y manquait encore plusieurs notes. Dans les derniers temps où on fit usage du pédalier ainsi dénommé, il ne manquait plus que le premier *ut* dièse.

En Italie, il y avait des pédaliers, mais les seuls claviers que nous connaissions n'ont pas C D F et G graves.

Quant à la France, faute de documents ou plutôt d'un organographe ayant su les collectionner, on ne sait rien sur ses orgues du XVIIe siècle, tant au point de vue des claviers que de toute autre partie de l'instrument à l'exception des buffets magnifiques qu'on voit encore à Saint-Etienne-du-Mont, à Paris, à Gonesse, à Saint-Germain d'Argentan, à Notre-Dame d'Alençon, aux Andelys, à la cathédrale du Mans, à Saint-Bertrand-de-Comminges, à Hombleux, à la cathédrale de Saint-Brieuc, pour ne citer que les plus connus.

En parlant des claviers, il convient de ne pas laisser passer inaperçue la question du ton ou diapason et celle du tempérament.

La question des tons ne paraît pas avoir été brûlante au XVIIe siècle. On ne trouve aucune indication sur le ton des orgues qui, probablement, étaient au ton de chœur (*chorton*) d'environ un ton plus haut que le ton de chambre (*kammerton*). Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'on voit apparaître le désir de pouvoir jouer l'orgue dans les tons, désir réalisé par des moyens divers[1].

Quant au tempérament, il était encore inégal et, partant, quelquefois différent d'un instrument à l'autre. L'instrument de Londres, Temple Church, est un exemple de la disposition des claviers imaginée par les facteurs pour suppléer aux défauts de cette partition inégale. Il n'est pas le seul orgue où l'on ait fait l'application de doubles *g* et de *d*; à cet égard, sa description ne laisse place à aucun doute. Il est curieux d'observer que l'on sacrifiait dans la basse des notes que l'on doublait dans les dessus.

Comme la tradition locale prétend que la suppression de certains demi-tons dans la basse se faisait surtout dans un but d'économie, l'on comprend d'autant mieux ce procédé dans l'orgue du Temple Church où il conduisait à une économie double.

4° Jeux. — Pour la palette des timbres et le choix des jeux, nous nous trouvons à la fin du XVIIe siècle devant une situation assez nette grâce aux nombreuses compositions d'orgues que l'on possède de cette époque. Qu'elles soient allemandes, hollandaises ou anglaises, on trouve dans chacune de ces orgues toute la gamme des principals, bourdons, quintatons, salicionals, flûtes, flûtes à cheminées, cors de nuit, cors de chamois, etc., et enfin des gambes. Le nom de viole de gambe n'était pas inconnu dans l'orgue, mais, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, c'était un jeu d'anches qui était affublé de ce nom. Une des premières gambes en tuyaux de fond est certainement celle de l'orgue de Gorlitz en 1688 et celle de la Stadtkirche à Smalkalden construite en 1694.

Il y avait des mutations de toute espèce, de toute tonalité et de toute dimension, depuis le modèle nasard 2 2/3 jusqu'à la sexta 1 1/5[2] et les mixtures de dix rangs, doublées quelquefois de quatre ou cinq rangées de cymbale. L'accumulation extraordinaire de ces mutations était une conséquence : 1° de la sonorité peu timbrée des jeux de fond qui ne s'additionnaient pas en intensité et avaient pour cela besoin de l'appoint des mutations; 2° du peu de services que pouvaient rendre les jeux d'anches dans pareil cas à cause de leur délicatesse on de leur instabilité dans l'accord, résultant de leur promiscuité avec les jeux de fond sur une même gravure; 3° de l'usage spécial d'accompagner une assemblée nombreuse, auquel était destiné l'orgue en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, tous pays où le protestantisme dominait.

Il fallait arriver à une sonorité d'ensemble assez puissante et assez éclatante pour que l'orgue ne fût pas étouffé dans la masse vocale de quelques centaines de personnes chantant ensemble.

Sans beaucoup de documents à l'appui, l'on peut dire qu'en France on a suivi une autre direction, et que l'on a cherché à la fois la force et l'éclat dans les jeux d'anches qui, séparés en partie des autres jeux, pouvaient se faire entendre dans de bonnes conditions. La conséquence de ces deux systèmes de facture est encore sensible de nos jours, et si, à la fin du XVIIe siècle, nous trouvons à l'étranger, dans les grands instruments, toute la variété de jeux d'anches, on les avait déjà devancés en France, et l'on y avait acquis, dans leur construction et leur harmonie, une supériorité qui n'a fait que s'accentuer avec le temps.

Le XVIIe siècle, à côté de tant de réels progrès, a introduit, hélas! dans l'orgue tout le théâtre des marionnettes et la ménagerie représentés d'une part par les aigles, les anges automates, les étoiles et soleils tournants avec accessoires de grelots; d'autre part, le rossignol, le coucou, les petits oiseaux, la voix de l'ours, le braiment de l'âne, etc.

A part le **papotier**[3] tiré à deux ou trois exemplaires, la France paraît n'avoir pris aucune part à toutes ces puérilités.

1600. — *BRESLAU*, Sainte-Marie-Madeleine, par MARTIN SCHEUFFER : 36 jeux. Cet orgue, cité par ROBET, est probablement le même que celui cité par SEIDEL comme existant en 1596. Cependant les textes permettent d'admettre que ce furent deux instruments distincts.

1604. — *MAGDEBOURG*, cathédrale, par HEINRICH COMPENIUS : 42 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1607. — *GORLITZ*, Saint-Pierre et Saint-Paul, 19 jeux, 3 claviers et pédale, après la réparation faite par ANTON SCHMIDT. Inventaire de l'orgue à cette époque par SCULTETUS : 1° Principal sambt dem untersatztem-bass. — 2° Die octava. — 3° Das Grobe gedacktsambt dem untersatztem-bass. — 4° Die Mixtur Im pedall ist besonders. — 5° Die kleine gedeckte panerflotte. — 6° Der Cymbell. — 7° Die grosse Posauner. — 8° Die kleinen Posaunen. — Im Brustpositiv ist besonders. — 9° Das kleine Principalichen. — 10° Das Gedeckte Regal. — 11° Ein zwiefach zymbel. — 12° Die Sedecima. — Im Ruckpositivist besonders. — 13° Das Principal. — 14° Das grobe Gedackte. — 15° Das kleine Gedackte. — 16° Die Quinta. — 17° Das superoctave. — 18° Die Quintadena. — 19° Das krombhorn.

1608. — *SMALKALDEN*, Stadtkirche, par CHRISTIANN BASSE : 29 jeux, sur 2 claviers et pédale.

1612. — *HABELSCHWERD*, par BALTHASAR GRASSE : 24 jeux, sur 2 claviers et pédale.

1. Comme le diapason n'existait pas au XVIIe siècle, on ne peut se servir que du terme *ton*, terme qui correspond parfaitement au sujet traité. Rien d'extraordinaire non plus à ce qu'un orgue fût à deux tons : les plus grands avaient 3 à 4 claviers ne s'accouplant pas. Par conséquent on pouvait très bien accompagner avec l'un et exécuter avec les autres des pièces variées.

2. Nom donné autrefois, improprement, à la *Sesquialtera*, jeu composé d'un rang de *quinte*, 2 2/3 et d'un second rang *tierce* 1 3/5.

3. On appelait ainsi des figures grimaçantes et articulées qui ornaient la face des buffets. La langue, la mâchoire, quelquefois les yeux fonctionnaient au moyen d'un appareil mis en mouvement par l'organiste.

1612. — *HESSEN*, château, par Isaïe Compenius : 27 jeux en tuyaux de bois.

1613. — *ZITTAU*, Saint-Jean, par Zacharie Friedel : un clavier positif de 7 jeux.

1615. — *BUCKEBOURG*, par Isaïe Compenius : 48 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1617-1632. — *BOIS-LE-DUC* (Belgique), cathédrale Saint-Jean, par Floreng Haque, composé probablement de 41 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Buffet superbe en style Renaissance, par François Symons et Schysler. — Au grand orgue : un 32 pieds et trois 16 pieds; à la pédale : aucun 32 pieds et deux 16 pieds ; prestant et bourdon.

1617. — *SONDERHAUSEN*, Dreifaltigkeitskirche, par Gottfried Fritsche : 33 jeux.

1621. — *OUDEWATER*, Groote Kerk, 13 jeux, sur 2 claviers et pédale. Particularités : claviers de F à $\overline{\overline{a}}$ (41). — Le pédalier sans indication d'étendue n'avait qu'un jeu de trompette.

1625. — *WOLFENBUTTEL*, cathédrale Beatæ-Mariæ-Virginis, par Gottfried Fritsche, de Dresde : 35 jeux sur 3 claviers et pédale. Particularités transcrites du contrat :

« Clavier C D E F $\overset{F}{G}$ $\overset{G}{A}$ $\overset{B}{H}$ c etc. à $\overline{\overline{d}}$ = (49),

et en plus, des *supersemitonia* en $\overline{d}\sharp$ $\overline{c}\sharp$ $\overline{g}\sharp$ et $\underline{a}\sharp$

« Pédale :

C D E $\overset{F\sharp}{F}$ $\overset{G\sharp}{G}$ $\overset{B}{A}$ H c à $\overline{c}$ $\overset{\overline{c}\sharp}{\overline{d}}$ $\overline{e}$ = (26).

« Principal 12 pieds F G A B ♮ au clavier du milieu. Ensuite contra C D E F (?). Soubasse bouchée à cheminée 24 pieds F F G G A A B B ♮♮ ensuite C D E F F ♯ (?). La soubasse susdite à employer seulement à la pédale et à accoupler à la pédale pour que le grand FF au manuel puisse être tiré par F de la pédale, et ainsi de suite, ce qui donne beaucoup de gravité. »

L'indication de la tonalité en pieds n'est qu'incomplète. — Accouplement des deux claviers supérieurs, accouplement du positif, clavier inférieur, à la pédale. — Tremblant pour l'Oberwerk (clavier du milieu). — Tremblant ou bock pour le positif. — Etoile pour le zimbelrad, deux timbales. — Soupape d'introduction pour chaque clavier, soupape d'évacuation. On trouve comme remarque dans le contrat que le *Sesquialtera* est un jeu étranger. Cet orgue, dans la composition de ses jeux, montre tous les types connus des jeux allemands. Il était surchargé de mutations, ce qui, du reste, a été de tout temps jusqu'en 1850 le caractère dominant des orgues allemandes qui, étant destinées à accompagner toute la congrégation, obtenaient par là le mordant nécessaire pour se séparer de la masse vocale et ne pas être étouffées par elle.

1625. — *HALLE*, Saint-Maurice, par Isaac Compenius.

1629. — *MERSEBURG*, cathédrale.

1630. — *ROUEN*, Saint-Ouen, probablement par Georges Leslie; on ne connait rien de précis sur cet orgue, dont le buffet existe encore, sinon qu'il a été saccagé au commencement de la Révolution.

1632. — *REICHENBACH*, par Johann Goffer, 22 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1632. — *YORK*, cathédrale, par Robert Dallam : 14 jeux, sur 2 claviers : grand orgue de 51 notes, une quinte pour toutes mixtures.

1640. — *MONNIKENDAM*, par Germer Galtus, 17 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse. Particularités : au clavier de Manuaal, qui commence à F, il y a 5 jeux ne commençant qu'à C. Le positif ne commence qu'à F. Il y a dans cet orgue au positif une schalmey 8 pieds[1] commençant à F 6 pieds. C'est certainement un des premiers de ces jeux; il existait encore authentiquement en 1640.

1641. — *LA HAYE*, Fransche Kerk, don du prince d'Orange Frederik Hendrik, 8 jeux sur un clavier, avec tirasse. — Le clavier commençait à F.

1641. — *LUBECK*, Sainte-Marie, par Stellwagen : 54 jeux, sur 3 claviers et pédale : reconstruction de l'orgue de 1516. — Particularités : 1° jeux de 16 pieds à tous les claviers; 2° positif avec 14 jeux dont : un jeu de bourdon de 16, quatre jeux de fond de 8 pieds, un dulciaan 16 pieds, trois jeux d'anches de 8 pieds, un jeu de fond de 4 pieds, treize rangs de mutations; 3° principal de 32 pieds et bombarde de 32 pieds à la pédale; 4° absence de quintes 5 1/3 et 2 2/3; 5° un cymbelstern[2], deux tambours, deux tremblants; 6° seize soufflets.

Ici se place, dans l'ordre chronologique, l'ordre donné par le Parlement de Cromwell, pendant les troubles de 1642-1643, de démonter et détruire toutes les orgues dans le royaume. L'orgue d'York échappa à la tourmente grâce à la protection de lord Fairfax, et celui de Magdalen College à Oxford dut la vie à Cromwell lui-même qui le fit placer à Hampton Court.

1645. — *ALKMAAR*, Saint-Laurens Kerk, par Levinus Eckmans et Jacobus van Hagebeer : 40 jeux sur 3 claviers et pédale. — On n'a de cet orgue que la composition de l'instrument, tel qu'il a été laissé par Frantz Gaspar Schnitger en 1725 et comportant 56 jeux. Il est cité ici comme le plus beau de cette époque en Hollande.

1645. — *WESEL*.

1645. — *ANVERS*, cathédrale, par de La Hay : 44 jeux sur 3 claviers et pédale. — Il y a une voix humaine au grand orgue.

1655. — *AMSTERDAM*, Nieuwe Kerk, par Hans Wolff Schonat, de Kitzingen, près de Frankenthal : 26 jeux, sur 2 claviers et pédale. — Cet orgue a été construit avec des sommiers à trébuchet qui fonctionnaient encore en 1875. L'instrument a été augmenté d'un troisième clavier et de 17 jeux en 1666. Buffet composé par Jacob van Campen, architecte de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, aujourd'hui Palais Royal. — 19 jeux du fond, 5 jeux d'anches, 19 mutations simples et composées, soit 43 jeux sur 3 claviers et pédale.

1656. — *DELFT*, Gasthuis Kerk, par Morlett : 10 jeux, sur un clavier et pédale : 3 jeux de fond, 6 jeux de mutations, 1 jeu d'anches (trompette pédale).

1657. — *BRESLAU*, Sainte-Elisabeth, par Christian Crell : 35 jeux sur 3 claviers et pédale.

1660. — *STRALSUND*, Saint-Nicolas.

1663. — *JAUER*, Evangelische Kirche, par Johann Hofrichter : 23 jeux sur 2 claviers et pédale.

1668. — *SCHWEDNITZ*, Evangelische Kirche, par Georg Klose : 35 jeux sur 2 claviers et pédale.

1673. — *AMSTERDAM*, Nieuwe Kerk, construit par Van Good, de Dordrecht : 44 jeux et 33 rangs de mixture. — Ces derniers jeux étaient extrêmement

1. Allemand : chalumeau.

2. Registre accessoire que l'on trouve dans les anciennes orgues allemandes. En le tirant, on ouvrait une soupape, ce qui permettait au vent d'actionner un mécanisme faisant tourner une roue munie de grelots. Cette roue ou étoile, fortement dorée ou décorée, se trouvait généralement au sommet du buffet; elle agitait, en tournant, des grelots ou des clochettes en C E G $\overline{c}$, faisant à la fois — si l'on peut dire — le régal des yeux et des oreilles.

criards, au dire d'un auteur (Audsley) qui entendit jadis cet instrument.

1673. — *WEISSENFELS*, château d'August, par CHRISTIAN FOERNER : 33 jeux, sur 2 claviers et pédale. — CHRISTIAN FOERNER inventa le pèse-vent vers cette époque (probablement 1677).

1675. — *SONDERSHAUSEN*, Drei fastigkeits Kirche, par CHRISTOPHE JUNGE : 31 jeux, sur 2 claviers et pédale. — Orgue ayant des porte-vent à soupapes qui servaient à modifier la force du son. On n'est pas bien d'accord sur ce qu'il faut entendre par porte-vent à soupapes. M. FÉTIS a cru que ces porte-vent devaient permettre à l'organiste de nuancer la force des tuyaux, alors que M. HAMEL croit que c'est le facteur qui en faisait usage et que les porte-vent à soupapes n'ont été autre chose que des dispositifs pour régler la quantité d'air à fournir aux tuyaux.

1675. — *LUBECK*, Ægidienkirche.

1679. — *BRIELLE*, Groote Kerk, par APOLONIUS BOSCH : 18 jeux, sur 3 claviers : 7 jeux de fond, 8 jeux de mutations, 3 jeux d'anches, dont un touzyn 8 pieds, qui est un dulciaan doux, et un *vox humana* disposé sur le troisième clavier, qui n'a que 2 jeux (*vox humana* et *Holyp*).

1679. — *PARIS*, chapelle Saint-Louis des Invalides, par THIERRY, ALEXANDRE. Superbe instrument — grand seize pieds — commandé par Louvois : 31 jeux répartis sur 3 claviers manuels et une pédale : 12 jeux de fond, 12 jeux de mutation composés ou mutations simples (en tout 30 rangs), 7 jeux d'anches. Deux trémolos. Cet instrument a ceci de remarquable — outre un buffet splendide — que le positif est au-dessous de la grande façade et que le pédalier avait 30 marches ou notes, chose rare pour l'époque.

1679. — *VERSAILLES*, château, par ROBERT CLICQUOT et ETIENNE HÉNOCH. On ne sait pas la composition primitive de cet orgue : Les comptes des Bâtiments du Roi (I-II[1]) indiquent simplement un acompte de deux cents livres versées à HÉNOCH et CLICQUOT. HÉNOCH reçoit, en 1682, 98 livres pour divers changements, faits par lui, à l'orgue du cabinet du Roi. Le premier orgue de la chapelle du Château de Versailles fut restauré par CLICQUOT FRANÇOIS-HENRI, fils de ROBERT, à la suite de la construction du grand orgue de Saint-Sulpice, à Paris, et en même temps que ce facteur construisait l'orgue de la cathédrale Saint-Louis, à Versailles.

1680. — *FARTH*, principauté d'Anspach, par GOLZ : 24 jeux, sur 2 claviers et pédale.

1681. — *LONDRES*, Cornhill, Saint-Peter, par FATHER SMITH : 13 jeux, sur 2 claviers : 5 jeux de fond, 6 jeux de mutation, 2 jeux d'anches. — Claviers :

G A (B) H C à d — 55 n.

Il n'y avait pas d'indication en pieds de la tonalité des jeux.

1683 — *DURHAM*, Cathédrale, par SMITH : 2 claviers. — Grand orgue : 11 jeux. — Positif : 5 jeux — pas de pédale.

1685. — *EBERSBACH*, près de Zittau, pas CHRISTOPH DRECHSLER : 38 jeux, sur 3 claviers et pédale. Parmi les 38 jeux se trouvait un violonbass ouvert de 32 pieds. — Cet orgue, placé en 1685 à l'église Saint-Jean, à Zittau, fut vendu à Ebersbach en 1741.

1686. — *AMSTERDAM*, Wester Kerk : 38 jeux, sur 3 claviers et pédale. 18 jeux du fond, 15 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Cet orgue a été construit avec des sommiers à trébuchet qui fonctionnaient encore en 1875. Il a, comme tous les instruments de cette époque, une soupape d'introduction pour chaque clavier, une soupape d'évacuation et trois tremblants.

1686. — *HAMBOURG*, Saint-Nicolai, par l'abbé SCHNITTKER (qui habitait à trente kilomètres de Hambourg, dans une maison encore appelée la *maison de l'organier*) : 67 jeux, sur 4 claviers et pédale. Particularités : 16 soufflets, 3 tremblants, soupape d'introduction à chaque sommier, une soupape d'évacuation et une clef pour tous les jeux, qui empêchait de les tirer tant que clef ne l'était pas. La montre en étain anglais était de 23 pieds. — Poids du plus grand tuyau : 865 livres. — Poids des 14 plus grands tuyaux : 5.600 livres. Principal de 32 pieds, bombards de 32 pieds. — 28 jeux du fond, 22 jeux de mutation (en tout 70 rangs), 17 jeux d'anches. Cet orgue fut brûlé en 1842 (composition de l'instrument dans PEIDEL et HOPKINS).

1686. — *HAMBOURG*, Sainte-Catherine : œuvre de l'abbé SCHNITTKER : 56 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1686. — *HAMBOURG*, Saint-Jacques, par l'abbé SCHNITTKER : 57 jeux sur 4 claviers et pédale. — Principal et Bombarde 32 pieds. — Les trois claviers supérieurs n'ont pas de jeu de fond de 16 pieds : 2 tremblants, 2 cimbelstern ; 1 tambour, douze soufflets de 9 pieds sur 4 pieds 1/2. — 24 jeux de fond, 19 jeux de mutation, 14 jeux d'anches.

1688. — *GORLITZ*, Saint-Pierre et Saint-Paul, par TAMITIUS : 48 jeux, sur 3 claviers et pédale. La composition des jeux, qui se trouve à la suite du sermon d'inauguration du Primarius Michael Fetter, est presque muette sur la tonalité des jeux, de sorte qu'un classement est impossible. La particularité la plus frappante est la présence d'une viola di gamba que l'on croyait généralement de date beaucoup plus récente. Le document visé ci-dessus fait remarquer que cet orgue avait déjà les touches C♯ D♯ F♯ G♯. Cet instrument fut brûlé le 12 mars 1691.

1688. — *LONDRES*, Temple, par FATHER SMITH : 43 jeux, sur 3 claviers. — Le nombre de jeux indiqué ressort du devis très intéressant de FATHER SMITH où l'indication en pieds de la tonalité des jeux n'est pas complète partout. Le plus curieux est d'y trouver un *Viol and Violin* en métal. Les gambes seraient donc de 1688, inventées simultanément en Angleterre et en Allemagne. Les jeux se subdivisent probablement ainsi : jeux de fond : 10 ; jeux de mutation : 10 ; jeux d'anches : 23. — Les claviers, très curieux, étaient disposés ainsi :

F G A (B) H C (C♯) D E F (F♯) G (G♯) (A♭) A B H c (c♯) d (d♯) (e♭) e f (f♯) g (g♯) (a♭) a b c
etc. à d.

62 notes, et les claviers à l'endroit des doubles dièses avaient la coupe suivante :

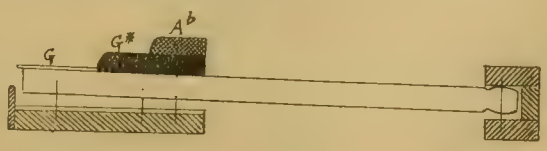


FIG. 155.

1692. — *AMSTERDAM*, Luthersche Oude Kerk : 30 jeux, sur 2 claviers et pédale : 11 jeux de fond, 13 jeux de mutation (en tout 45 rangs) et six jeux d'anches.

1694. — *LONDRES*, Saint-Paul, par FATHER SMITH

1. Guiffrey.

27 jeux sur 3 claviers. D'un devis très instructif de Father Smith du 19 décembre 1694, il résulte qu'il a entrepris de construire cet orgue contenant 3 claviers, dont l'un, l'écho, n'avait qu'une étendue très réduite. Aucune indication de tonalité, pour les jeux qui se subdivisent très certainement en 12 jeux de fond, 11 jeux de mutation et 4 jeux d'anches. — Prix : 2.000 livres. — Etendue des claviers : from double F fant to C sol fa in Alt. inclusive.

1694. — *SMALKALDEN*, Stadtkirche, par Wedemann (Johann Heinrich) : 31 jeux, sur 2 claviers et pédale; sommiers à trébuchet. Cet orgue possédait aussi une épinette, addition faite quelques années plus tard, par l'organiste probablement. Claviers de C à $\overline{\overline{c}}$ = 49 notes; pédale de C à $\overline{d}$ = 27 notes. — Il y avait une Viola di gamba. — Indication en pieds de la tonalité des jeux, parmi lesquels on trouve à chaque clavier une sexta 1 1/5[1]. — 3 soufflets pour la pédale, 5 pour les claviers à mains.

1696. — *SCHNEEBERG*, par Severinus Hollbeck ; 39 jeux, sur 2 claviers et pédale.

1696. — *DELFT*, Franschekerk, par J. Duyschot : 18 jeux, sur 2 claviers et pédale : 8 jeux de fond, 8 jeux de mutation, 2 jeux d'anches.

1697. — *DUBLIN*, cathédrale de Saint-Patrick, par Renatus Harris. Cet orgue est connu dans ses moindres détails par les indications du livre capitulaire : 1° un marché passé entre le doyen et le chapitre d'une part et Renatus Harris, facteur d'orgues à Londres, d'autre part, le 12 août 1695 : ce devis stipule que pour la somme de 505 livres, le facteur construira un orgue double ayant : au grand orgue, open diapason en métal, stop diapason en bois, nason en bois, une grande quinte en métal, doublette en métal, sesquialtera en métal, une mixture en métal, un cornet en métal. Dans le petit orgue : principal en métal, stop diapason en bois, doublette en métal, nason en bois, en tout 13 jeux avec 800 tuyaux, sommier, etc. A enlever les tuyaux de l'ancien orgue et les reprendre pour la somme de 65 livres. — 2° 11 mars 1697 : l'orgue est monté et examiné par plusieurs vicaires. — 3° 10 mai 1697 : nouveau contrat pour des jeux additionnels dont la dépense est fixée à 350 livres, pour être payée à des époques déterminées à strougbows'Tomb in Christchurch, à savoir : trompette, écho, time, open diapason entier, flûte en métal, grande fourniture de 3 rangs. — Les 13 jeux primitifs de cet orgue se composaient donc de 5 jeux de fond et 8 jeux de mutation.

1698. — *BREME*, Domkirche, par Arp Schnitger : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale, 21 jeux de fond, 17 jeux de mutation, 12 jeux d'anches, dont une Bombarde 32 pieds.

Au xviiie siècle, les éléments nouveaux introduits dans l'orgue sont en petit nombre, mais tout ce que le siècle précédent a laissé est mis à contribution et porté à un haut degré de perfection.

Le plus grand nombre d'instruments importants construits dans cette période a puissamment stimulé les facteurs à se lancer sur la voie du progrès, pour exploiter avec profit les travaux des ancêtres.

Les facteurs du xixe siècle en feront autant avec ce que le xviiie leur aura laissé; car il est à remarquer que les éléments nouveaux ajoutés à l'orgue pendant cette dernière période se trouvent encore en 1800 fort peu répandus, et n'apparaissent au début du siècle nouveau que comme autant de signaux indiquant la marche à suivre.

Le commencement du xviiie siècle voit d'abord l'invention de la boîte expressive, dont la première application est faite, en 1712, à l'orgue construit par Jordan dans l'église Saint-Magnus-le-Martyr, à Londres[2].

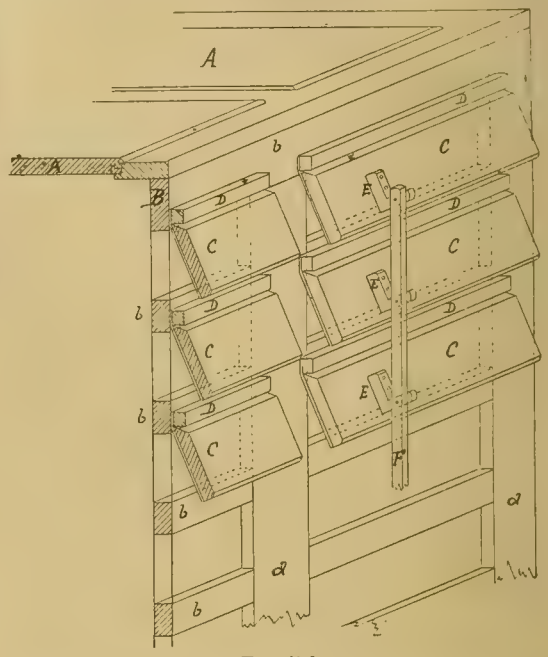


Fig. 156.

A, plafond de la boîte expressive; B, bâti de la boîte (*a*, montants; *b*, traverses); *C*, lames expressives mobiles avec charnières en peau; *D*, tasseaux fixant les charnières contre les traverses; *E*, maillon de commande des lames expressives; *F*, tirant commandé par la pédale d'expression, servant à ouvrir ou fermer les lames expressives.

Invention féconde en résultats en ce qu'elle assouplissait la sonorité de l'orgue jusque-là imperturbablement inflexible et réduite aux seules nuances de piano, forte ou crescendo, forcément heurtés par l'adjonction de jeux ou l'introduction d'un accouplement[3]. La boîte expressive s'est vulgarisée pendant le xviiie siècle dans son pays d'origine, l'Angleterre. Partout ailleurs elle est restée presque inconnue pendant longtemps. Aucune trace de cet utile appareil, excepté en 1744 à l'orgue de la Johanneskirche à Leipzig et en 1758 à Sainte-Marie (même ville).

L'emprunt des jeux, autre dispositif fécond en résultats, surtout pour les petits instruments, paraît être de la même époque que la boîte expressive et n'a pas eu une meilleure carrière qu'elle. Au début, le système a été appliqué d'une façon judicieuse, en empruntant les basses des claviers à mains au profit de la pédale; l'abus (emprunt d'un des claviers à l'autre) n'est venu que plus tard. L'application la plus ancienne en date est celle de 1713 à Gera, en Voigtland, par I.-G. Finke. La description qu'en donne Hess dans son livre *Disposition der merkwaardigste*

1. Voir note page 1115.

2. La partie expressive de la première boîte consistait en un panneau à glissière, percé d'ouvertures, fonctionnant contre la paroi de face de la boîte, pourvue elle-même de trous; le crescendo opérant quand ces ouvertures se rencontraient. Le système fut bientôt abandonné et la glissière remplacée par des lames horizontales à charnières (voir fig. 156).

3. L'accouplement du positif et du grand-orgue se faisait encore en tirant, des deux mains, le deuxième clavier sur le premier.

Kerkorgelen ne laisse aucun doute sur la nature du système et se trouve corroborée par la description de l'orgue Zeyst, de 1769, que Hess a peut-être vu de ses yeux et qui fut précisément construit par un facteur habitant la ville de Gera.

Après cet exposé des éléments nouveaux dont s'est enrichi l'orgue au XVIIIe siècle, voici l'état du développement en 1800 de ses différentes parties.

1° La **soufflerie** dans ses parties essentielles n'a subi aucune modification ou changement[1]. Les pro-

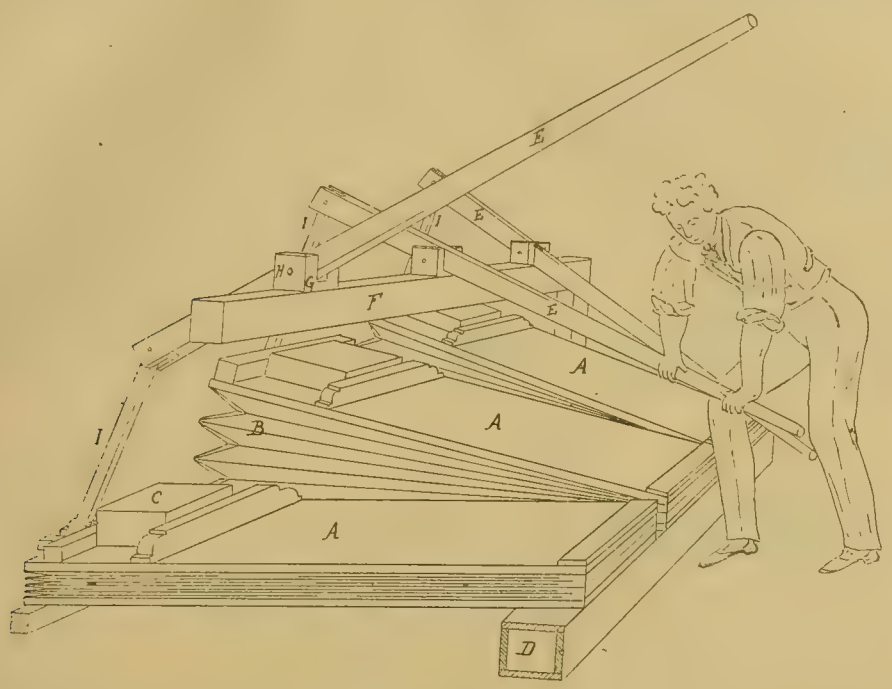


Fig. 157.

A, pompes ; *B*, plis des pompes ; *C*, bloc de pierre servant de charge pour donner la pression ; *D*, porte-vent conduisant le vent dans l'orgue ; *E*, balanciers ou leviers, servant à soulever les tables supérieures des pompes ; *F*, charpente avec coussinets *G* recevant les axes *H* du balancier ; *I*, maillons réunissant la table supérieure des pompes aux balanciers.

grès réalisés portent sur la division du vent qui s'est généralisée, sur le fini du mécanisme et la disposition judicieuse de celui-ci. L'emploi courant du pèsevent a introduit de la méthode dans les opérations sur les pressions que l'on exprime en degrés dont 40 sont équivalents à 4 pouces français, allemands, hollandais, selon la contrée. Ces pressions ne semblent jamais avoir atteint 40 degrés, le maximum étant de 36 degrés = 90 mm. environ.

2° **Sommiers.** — Le système des sommiers à trébuchet[2], qui ne paraît pas avoir été connu en France et en Angleterre, est peu à peu abandonné et remplacé par la construction des sommiers à registres dont on cherche par différents moyens à corriger les défauts. L'effort porte surtout sur le défaut des registres, défaut qui résulte de l'effet produit par l'influence hygrométrique des lieux et se manifeste par la dureté ou l'arrêt du fonctionnement des registres trop serrés entre la table du sommier et la chape correspondante. A-t-on également deviné leur défaut générique provenant de la trop grande accumulation de jeux sur une même gravure ? Il se peut, mais Stein a mis en application dans l'orgue de la Barfuszerkirche, à Augsbourg, un système de sommier où chaque tuyau avait sa soupape ou, plus exactement, son propre vent. Cette expression, ainsi que le fait que les sommiers à trébuchet étaient connus dans cette partie de l'Allemagne, conduit à écarter l'idée d'une gravure commune aux tuyaux d'une même note. Nous nous trouverions donc en présence d'un premier modèle de sommiers à pistons ou de sommiers à réservoir commun pour tous les tuyaux.

3° **Claviers.** — L'étendue et surtout le point de départ dans la basse des claviers de l'orgue sont définitivement arrêtés en Allemagne et en Hollande. Les claviers à mains comme à pédales commencent, dans ces pays, tous par C, et sans omission d'aucune note sur une étendue d'au moins quatre octaves pour le clavier à mains et deux octaves pour la pédale.

En Angleterre, on continue à faire commencer les claviers par G; aucun essai n'est fait avec des orgues commençant par C, et les exemples ne sont relativement pas rares d'orgues ayant des claviers avec des G♯ et D♯ doubles pour obtenir A♭ et E♭. Quant à la pédale, c'est à peine si on y rencontre des jeux appartenant en propre à ce clavier, et encore celui-ci n'a qu'une étendue d'une octave. Dans la plupart des instruments, il n'y a qu'une tirasse ou point de pédalier du tout.

En France, l'unification de l'étendue et du point de départ des claviers à mains n'est pas faite, mais bon nombre d'instruments commencent leurs claviers à mains par C, et contiennent l'échelle complète de

1. La figure 157 représente une soufflerie du XVIIIe siècle. Le souffleur abaissait alternativement chacun des balanciers qui soulevaient les pompes, lesquelles, sous l'action de la charge placée sur la table supérieure, retombaient assez rapidement. Certaines de ces soufflerie étaient à six pompes, avec deux souffleurs. On voit encore une soufflerie de ce système au grand orgue de Saint-Gervais, à Paris.

2. Figure 171.

demi-tons de C à $\overline{\overline{c}}$; très rarement C♯ fait défaut dans les touches; il manque dans les tuyaux. Dans les grands instruments de 3, 4 et 5 claviers, cependant, les trois claviers supérieurs ne commencent qu'à f, g ou $\overline{c}$.

Le pédalier est bien plus répandu qu'en Angleterre,

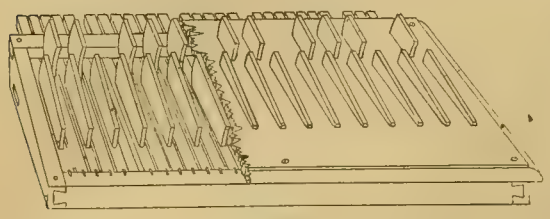


Fig. 158.

mais il est dans un état fort rudimentaire comparé aux pédaliers en usage en Allemagne et en Hollande[1]. Sa forme et le peu de longueur des touches en rendent l'usage fort peu commode et il commence par F, G ou A, mais jamais par C. Les jeux dont il se

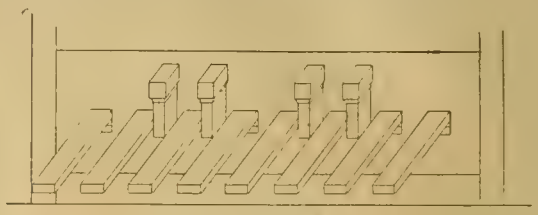


Fig. 159.

compose sont le plus souvent, surtout pour les jeux de fond, moins graves que leurs similaires des claviers à mains, et n'ont, dans la contre-octave, pas de tuyaux ou bien un ravalement à l'octave supérieure. Il n'y a que les jeux d'anches qui vont jusqu'à la note inférieure sans ravalement et atteignent ainsi F 32 pieds ou F.

Partout les accouplements paraissent se trouver

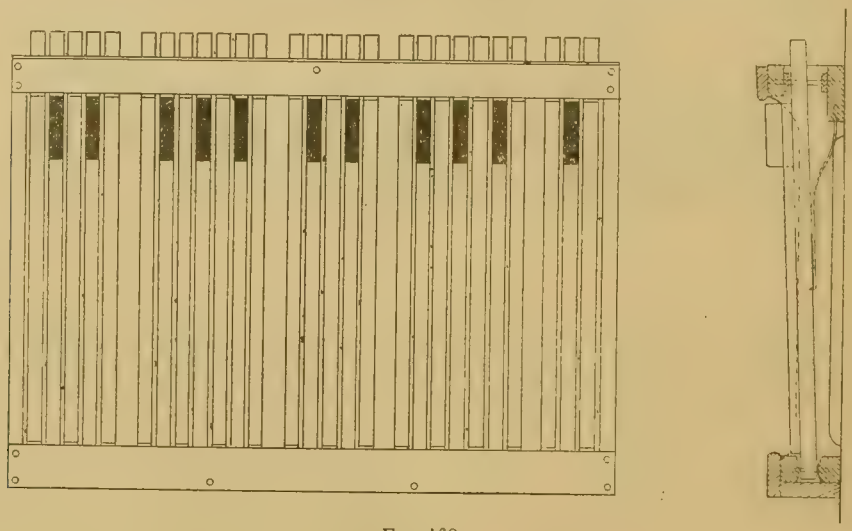


Fig. 160.

en nombre restreint. Il y a certains instruments où l'on peut accoupler les claviers dans leurs différentes combinaisons à l'unisson, mais ils sont rares, et le nombre des tirasses ne dépasse pas l'unité représentée par la tirasse du clavier principal.

La constitution du clavier fait en partie présager de ce qu'est devenu l'accord. Le maintien dans certains instruments de l'Angleterre, des dièses G♯ A♭ et D♯ E♭ démontre que le tempérament égal n'y rencontrait aucune faveur, ce qui du reste s'est maintenu pendant une certaine partie du XIXe siècle, les Anglais ayant été les derniers à l'adopter. En Allemagne et en Hollande, le tempérament en quintes fortement altérées et tierces justes avec la **quinte de loup**[2] était le plus généralement en usage; mais il faut cependant admettre que l'exemple de l'orgue de la Barfuszerkirche à Augsbourg, en 1757, n'est probablement pas un cas isolé et que, comme celui-ci, un certain nombre d'instruments ont été accordés à tempérament égal. Quoi qu'il en soit, à la fin du XVIIIe siècle, tempérament égal et tempéraments inégaux quelconques luttaient encore en Allemagne et en Hollande.

En France, bien que connaissant le tempérament égal (le P. Mersenne du reste en parle déjà en 1637 dans son *Harmonie Universelle*), on paraît généralement avoir accordé par tempérament inégal, par 11 quintes affaiblies et une quinte outrée : **la quinte de loup.**

Le diapason reste toujours variable et en double : ton de chambre et ton de chapelle en France; chorton et kammerton en Allemagne et Hollande. En Angleterre, il existait bien le concerpitch, mais dans les orgues il paraît avoir été peu employé et il y avait fort peu d'unité parmi les facteurs pour le ton de leurs instruments.

4° **Jeux.** — Il n'y a pas de familles de jeux ayant vu le jour au XVIIIe siècle, à l'exception du jeu de Dulciana, de provenance anglaise, et que l'on peut apparenter avec les Salicionals. Par contre, la viole de gambe comme jeu d'anches a vécu; de même les régales de toutes sortes.

Il faut pourtant signaler des essais faits avec des flûtes octaviantes 8 et 4 pieds, mais leur usage a été

1 — Nous donnons fig. 158 le pédalier français tel qu'il existait encore au XVIIIe siècle. Pour beaucoup d'instruments, ce pédalier incommode était encore en usage au XIXe siècle. Si l'on compare avec la fig. 159 — pédalier de l'orgue d'Halberstadt, qui était certainement antérieur à la restauration de 1425 — et la fig. 160 — pédalier allemand du XVIIIe siècle — l'on se rend compte du retard, en France, pour les pédales.

2. On appelait **quinte de loup** l'intervalle de la valeur d'environ une quinte formant le reste de la partition à tempérament inégal.

si peu répandu que l'on peut fixer leur début au XIXe siècle. Des exemples de flûtes donnant leur ton en octaviant se trouvent à Berg op Zoom, 1771, et Gonda, 1773. Don Bedos parle également de jeux octaviants, dont la basse de violo. Le procédé était, par conséquent, connu dès cette époque ; mais, soit que l'on ait eu de la difficulté ou un certain embarras à constituer un système rationnel, avec les quelques résultats empiriques obtenus par ces tentatives isolées, soit que la chose n'ait pas excité un intérêt assez grand ou provoqué un enthousiasme suffisant, elle tomba pour ainsi dire dans l'oubli. Cependant, ce n'est pas que les jeux de flûte n'aient de tout temps passionné les facteurs. On les a faits avec les matériaux les plus divers, étain, cuivre, argent, albâtre, ivoire; les embouchures étaient tantôt celles de la flûte à bec ou des tuyaux d'orgues, tantôt celles de la véritable flûte traversière. Un exemple de cette dernière espèce de flûte se trouvait dans l'orgue de Saint-Michel, à Erfurt (1753), et un autre dans l'orgue de Saint-Michel, à Hambourg (1762).

Une autre innovation mérite d'être citée, celle de la création des jeux ondulants, qui ont fait leur apparition au XVIIIe siècle sous le nom d'*unda-maris* et se trouvent dans toutes les orgues un peu importantes de l'époque.

Quant à la composition générale des instruments, elle a gardé dans les différents pays le caractère qu'elle avait emprunté au rôle que l'on attribuait à l'orgue. Nous trouvons donc les orgues allemandes de 1800 assez garnies en jeux de fond, pauvres en jeux d'anches, avec des pédales formidables d'une part et une armée de fournitures d'autre part, la basse écrasant les dessus par conséquent.

En France, les orgues de l'époque avaient des sonorités mieux équilibrées. La pédale, certainement, y jouait un rôle plus effacé comme basse, mais parait avoir servi beaucoup à jouer le chant. De là sans doute, ces anomalies de jeux plus aigus d'une octave à la pédale que leurs similaires des claviers à mains. Mais l'homogénéité de l'ensemble, la pondération des différentes parties de l'échelle musicale doivent avoir été mieux observées que dans les orgues allemandes et le résultat doit s'être traduit par une plus grande clarté et un effet d'ensemble meilleur.

Ne quittons pas le XVIIIe siècle sans signaler la publication de cette gloire nationale qu'est le traité de la facture d'orgues par Dom Bedos de Celles publié sous le titre : *L'Art du Facteur d'orgues de 1766 à 1778*. Cet ouvrage, le plus considérable qui ait été écrit sur la matière, laisse loin derrière lui tout ce qui a été publié en France et à l'étranger sur le même sujet. Dans cet ouvrage, Dom Bedos a restreint au strict nécessaire la théorie de la facture d'orgues, mais il a décrit la pratique de cet art avec une clarté et une abondance de détails telles que l'on peut, sans exagération aucune, dire qu'à l'époque de sa publication son traité avait complètement épuisé la matière. Les planches ou gravures qui accompagnent le texte représentent en perspective et en géométral toutes les parties de l'orgue aussi bien que des instruments entiers. Dessins de buffets, outils des facteurs, diapasons des tuyaux, mesures numériques de tous les objets trop grands pour figurer sur les planches, rien ne manque à cet admirable ouvrage, édité avec un grand soin, on pourrait dire avec un grand luxe, par l'Académie.

Il n'y a qu'une fâcheuse lacune, c'est l'absence d'une partie historique plus complète, lacune d'autant plus regrettable qu'elle n'a été comblée par aucun autre ouvrage.

Dom Bedos, dans la stricte neutralité qu'il s'est plu à garder vis-à-vis des facteurs de son temps, n'a pas laissé la moindre description des orgues de cette époque, alors que nous connaissons en détail la composition des principaux instruments de l'Allemagne et de la Hollande. Son silence sur les orgues françaises, dont un grand nombre devaient présenter un réel intérêt, nous oblige à confesser à cet égard une ignorance absolue. Les seuls instruments français de l'époque de Dom Bedos que nous connaissions en détail sont celui de Saint-Martin à Tours, qui se trouve décrit dans l'ouvrage de Hess, et celui de Saint-Gervais à Paris.

Constatons encore qu'en Allemagne, pendant le XVIIIe siècle, on a continué à faire des *cymbelstern*, des aigles, des anges jouant de la trompette, des soleils, etc. Le XVIIIe siècle a même été une période de floraison de toutes ces futilités, dont on ne trouve aucune trace dans les autres pays.

* *

1700. — *HAMBOURG*, Sainte-Gertrude, par Arp. Schnitger : 20 jeux, sur 2 claviers et pédale : 7 jeux de fond, 8 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Orgue remarquable seulement par les peu nombreux jeux de fond et par le grand luxe d'un cymbelstern orné de roses en acier poli et de flammes produisant en tournant l'effet d'un arc-en-ciel.

1701. — *BRESLAU*, Sainte-Catherine, par Krumpke : 14 jeux, sur 2 claviers et pédale.

1701. — *ARNSTADT*, par J.-F. Wender, facteur à Mulhausen : 22 jeux, sur 2 claviers et pédale : 15 jeux de fond, 4 jeux de mutation (8 rangs), 3 jeux d'anches, 1 tremulant, 1 cymbelstern. Cet orgue a ceci de remarquable qu'il fut le premier dont J. S. Bach devint titulaire.

1702. — *LA HAYE*, Nieuwe Kerk, par J. Duyschot : 35 jeux, sur 3 claviers, avec tirasse. — Orgue sortant de l'ordinaire par l'absence de la pédale.

1702. — *MERSEBURG*, Domkirche, par Zacharias Theuszner : 64 jeux, sur 5 claviers et pédale : 31 jeux de fond, 23 jeux *de mutation* (en tout 51 rangs) et 10 jeux d'anches. Il y avait en outre un jeu de barres d'acier; 3 soufflets pour les claviers, 3 soufflets pour la pédale. — L'orgue accordé en chorton, sauf 3 jeux du positif et 2 jeux de la pédale, accordés en kammerton.

1703. — *FLEURY-SUR-LOIRE*, abbaye de Saint-Benoît, donné en 1793 à la cathédrale d'Orléans, où il fut transporté en 1826 : 45 jeux sur 4 claviers et pédales : 17 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 30 rangs) et 16 jeux d'anches. Certaines parties de cet orgue avaient été faites par Dom Bedos.

1703. — *GORLITZ*, Saint-Pierre et Saint-Paul, par Eugène et Horace Gasparini : 57 jeux sur 3 claviers et pédale : 24 jeux de fond, 24 jeux de mutation (en tout 51 rangs) et 9 jeux d'anches. — 3.270 tuyaux, dont 522 seulement en métal. — 280 tuyaux en montre. — Cet orgue historique avait en tout 82 boutons de registre correspondant aux 57 jeux (dont 9 étaient coupés en deux registres) et correspondant pour le reste aux différentes soupapes d'introduction, au nombre de 7, du coucou, chant d'oiseau, rossignol, anges, étoiles, etc. Il y avait deux accouplements, dont on avait bien de la peine à se servir, l'orgue étant réputé pour être presque injouable. Le

buffet avec F 24 pieds en montre est très décoratif, la pédale seule avait 21 jeux.

1703. — *BERLIN,* Parochialkirche, par JOACHIM WAGNER : 32 jeux, sur 2 claviers et pédale : 16 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 32 rangs) et 4 jeux d'anches.

1705. — *BRESLAU,* Saint-Bernardin, par GASPARINI : 46 jeux, sur 2 claviers et pédale. Cette pédale est à citer :

Majorboss	32 p.	*Major-quint*	10 2/3
Posaune	32	*Doppel flote*	8
Principal	16	*Quintaton*	8
Violon	16	*Violon*	8
Sub-bass	16	*Trompette*	8
Posaune	16	*Super-octave*	4

1706. — *IÉNA STADTKIRCHE,* par STERZING : 44 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 36 rangs), 4 jeux d'anches.

1707. — *EISENACH,* Domkirche, par STERZING : 54 jeux, sur 4 claviers et pédale : 29 jeux de fond, 19 jeux de mutation et 6 jeux d'anches. Il y avait en outre un carillon à la pédale. — 12 soufflets, dont 2 pour les 32 pieds, placés sur un sommier spécial.

1710. — *GOES,* Groote Kerk, par J. COOL : 28 jeux, sur 2 claviers et pédale : 12 jeux de fond, 11 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Il y avait un tremblant, un rossignol et une lyre.

1710. — *VERWERT,* par ARP. SCHNITGER : 26 jeux, sur 2 claviers et pédale. — 10 jeux de fond, 10 jeux de mutation (en tout 23 à 27 rangs), 6 jeux d'anches.

1712. — *LONDRES,* Saint-Magnus-le-Martyr : dans cet orgue a été faite la première application de la boîte expressive par JORDAN.

1712. — *ZAANDAM,* Gereformeerde Kerk, par J. DUYSCHOT : 13 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse. — 7 jeux de fond, 5 jeux de mutation, 1 jeu d'anches.

1713. — *GERA EN VOIGTLAND,* Stadtkirche, par J.-G. FINKE : 43 jeux, sur 3 claviers et pédale : 22 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 22 rangs), 7 jeux d'anches. Orgue ayant certains jeux d'anches en ferblanc, certains jeux de fond en bois avec lèvres et bloc garnis d'étain. Une trompette 8 pieds de la pédale et des rasettes avec vis de réglage. Il y a à la pédale une bombarde de 32 et une trompette de 8, mais pas de bombarde 16. — Le trait le plus intéressant est qu'il y a, dans cet orgue, des jeux empruntés par la pédale au clavier principal, et ce, par un moyen qui, d'après la description de HESS, n'a rien de commun avec le Pédalcoppel.

1713. — *HALLE,* Notre-Dame, par CRISTOPHE COUTINS : 65 jeux, sur 3 claviers et pédale : 27 jeux de fond, 27 jeux de mutation (en tout 52 à 54 rangs), 11 jeux d'anches. — Composition parfaite, d'après HESS.

1714. — *FREYBERG,* Domkirche, par GOTTFRIED SILBERMANN : 45 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 18 jeux de mutation, 7 jeux d'anches.

1715. — *LEIPZIG,* Sainte-Pauline, par JOHANN SCHEIBE : 54 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 27 jeux de mutation (en tout 46 rangs), 4 jeux d'anches. — Il y a en outre 6 jeux se trouvant sur le sommier du clavier à mains et qui, par une nouvelle invention, peuvent être joués à la pédale. La description se borne textuellement à ce qui précède et on ne peut donc savoir si la nouvelle invention était une gravure spéciale pour les 6 jeux en question avec une soupape de commande pour la pédale et une pour le clavier à mains (pédalkoppel), ou bien, ce qui est plus probable, un emprunt indépendant.

1716. — *EDAM,* Groote Kerk, par M. VERBOFSTAD : 20 jeux, sur 2 claviers et tirasse : 8 jeux de fond, 10 jeux de mutation, 2 jeux d'anches.

1716. — *STRASBOURG,* cathédrale, par ANDRÉ SILBERMANN : 42 jeux, sur 3 claviers et pédale : 19 jeux de fond, 13 jeux de mutation, 10 jeux d'anches.

1717. — *LEIPZIG,* église de l'Université, par SCHEIBE. Orgue considéré comme un chef-d'œuvre que BACH, qui en fit l'expertise le 17 décembre 1717, aimait beaucoup à jouer : 54 jeux, sur 3 claviers et une pédale : 43 jeux de fond, 9 jeux de mutation (en tout 30 rangs), 2 jeux d'anches. Cet orgue a ceci de particulier qu'il y avait 6 rangs de mixture à la pédale et que les deux jeux d'anches étaient également à la pédale.

1718. — *BOIS-LE-DUC,* Saint-Janskerk, reconstruction de l'orgue de 1617, par CORNÉLIS HOORNBEEK : 36 jeux, sur 3 claviers et pédale : 14 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 45 à 57 rangs), 7 jeux d'anches, plus une basse de trompette appartenant à la pédale, mais parlant également pour le clavier principal, qui commençait en F et avait un principal de 24 pieds alors que la pédale n'avait qu'un jeu de fond, bourdon 8 p. et 2 jeux d'anches. Bazuin 16 et trompette 8 p.

1718. — *EDAM,* Kleine Kerk, par M. VERBOFSTAD : 10 jeux, sur un clavier, avec tirasse, 3 jeux de fond et 7 jeux de mutation. — C'est le triomphe des mutations.

1718. — *HALBERSTADT,* Hohe Stifskirche, par HEINRICH HERBST et son fils : 73 jeux, sur 5 claviers et pédale. — Il y avait en outre sur le clavier principal un carillon de 4 octaves : 37 jeux de fond, 26 jeux de mutation (en tout 61 rangs), 10 jeux d'anches. — Cet orgue historique, avec non moins de raison que son devancier de 1361, avait 8 soufflets dont 4 pouvaient donner du vent séparément pour la pédale. Trois des cinq claviers à mains se trouvaient réunis avec le pédalier, de façon à être joués par une même personne. Les 2 autres claviers étaient situés sur un ou 2 côtés du groupe principal et ils étaient accordés l'un au chorton et l'autre au kammerton. On ne connaît pas le ton auquel étaient accordés la pédale et les trois autres claviers. L'on admettrait volontiers qu'ils étaient accordés à un diapason différent et du chorton et du kammerton; autrement, à quoi bon les séparer, sinon pour permettre à une deuxième personne de jouer en même temps.

1719. — *KUYLENBURG,* Gereformeerde Kerk, par M. VERBOFSTAD : 21 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse. 8 jeux de fond, 11 jeux de mutation, 2 jeux d'anches.

1719-1720. — *AMSTERDAM,* Lutherische Nieuwe Kerk, par CORNÉLIS HOORNBECK et CHRISTIAN MULDER : 37 jeux, sur 3 claviers et pédale, 16 jeux de fond, 13 jeux de mutation, 8 jeux d'anches. Il n'y a pas de jeux de 4 pieds au clavier principal. Les soufflets de cet orgue étaient situés du côté opposé de l'église, qui est bâtie sur un plan circulaire. C'est dire que les conditions d'alimentation étaient des plus défectueuses.

1720. — *DRESDE,* église Royale-des-Evangélistes, par ANDRÉ SILBERMANN : 32 jeux, sur 2 claviers et pédale, 16 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 17 rangs) et 5 jeux d'anches.

1720. — *ANCHIN,* abbaye, par DALLERY, d'Amiens : 64 jeux, sur 4 claviers et pédale, 2 claviers de F à $\bar{f}$ = 61 notes; 2 claviers de f à $\bar{f}$ = 37 notes. Pédale de 2 octaves 1/2.

1720. — *FRANCFORT-SUR-ODER,* Sainte-Marie, par

Arp. Schnitger : 45 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 39 à 40 rangs) 8 jeux d'anches. Cet orgue a dans les claviers comme dans la pédale certains dièses doublés. Il n'y a que 4 soufflets. Un tremblant battant des 1 8 (?).

1721. — *LEIPZIG*, Saint-Thomas, par Johann Scheibe[1]. Il s'agit très probablement de l'ancien orgue agrandi en 1670, et que le facteur reconstruisit sur les indications de Bach. Cet instrument avait 36 jeux répartis sur 3 claviers manuels et une pédale, 24 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 22 rangs), 5 jeux d'anches. Le *Cantor* de Leipzig rendit cet orgue célèbre.

1721. — *ZWOLLE*, Michaeliskerk, par Joh. Georg. et Frans Caspar Schnitger : 63 jeux, sur 4 claviers et pédale, 22 jeux de fond, 27 jeux de mutation (en tout 58 à 60 rangs), 14 jeux d'anches. Tous les claviers s'accouplent ensemble. Il y a encore ici une viole de gambe en jeu d'anches, bien qu'on la construisît déjà en jeu de fond à cette époque. Hess remarque dans cet orgue : la facilité de jouer tous les claviers accouplés, l'accouplement du troisième clavier sur le premier n'affectant pas le deuxième, un tremblant pour tout l'orgue, dont on peut régler l'allure par un registre. 12 soufflets de 2m,50 sur 1m,25 et s'ouvrant de 35 centimètres.

1721. — *GOZLAR*, Saint-Cosmæ et Damiani, par Sperling.

1721. — *KOMGSBERG*, Domkirche, par Johann Mosengel : 76 jeux, sur 4 claviers et pédale, 32 jeux de fond, 27 jeux de mutation (en tout 72 à 76 rangs), 17 jeux d'anches. Dans cet orgue, comme dans beaucoup de ses contemporains, il y a un jeu d'*undamaris*, 8 pieds.

1721. — *OLIVA*, Cisterzienserstiftskirche, par Dalitz : 83 jeux sur 3 claviers et pédale, 49 jeux de fond, 24 jeux de mutation (en tout 64 rangs), 10 jeux d'anches. — Cet orgue extraordinaire, et le plus grand de son temps, montre dans sa composition une relation entre les 3 groupes de jeux plus en rapport avec nos vues. Pour le nombre des gros jeux, on n'a jamais été aussi prodigue. La pédale, parmi ses 32 jeux, comptait cinq 32 pieds tous ouverts, il y avait un autre 32 pieds au clavier principal; les autres jeux de fond ou d'anches se divisaient en quatorze 16 pieds; vingt et un 8 pieds, dix-sept 4 pieds et un jeu d'anches de 2 pieds. La montre se composait de 470 tuyaux tous parlants. Il n'y manquait pas non plus les soleils, étoiles, anges, timbales, etc. Les jeux les plus modernes du temps, les gambes, sont représentés à la tonalité de 32, 16, 8 et 4 pieds. Il y avait également un fagott ou basson, un hautbois et même une régale, que l'on commençait cependant à délaisser.

1722. — *BRIELLE*, Groote Kerk, par Appolonius Bosch et F. Moreau : 18 jeux, sur 3 claviers et tirasse; 7 jeux de fond, 8 jeux de mutation et 3 jeux d'anches.

1722. — *HAMBOURG*, Hauptkirche, par Arp. Schnitger et Daniel Castenst : 43 jeux, sur 3 claviers et pédale : 17 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 41 rangs), 9 jeux d'anches.

1722. — *BERLIN*, Sainte-Marie, par Joachim Wagner : 39 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 31 rangs), 4 jeux d'anches. — Cet orgue, un des plus beaux de Joachim Wagner, a servi plus tard (en 1800) de champ d'expériences pour le système de simplification de l'abbé Vogler et a été complètement pillé par lui.

1. *L'Orgue de J. S. Bach*, A. Pirro, Paris, 1895.

1722. — *DRESDE*, Sainte-Sophie, par Gottfried Silbermann : 31 jeux, sur 2 claviers et pédale. — 15 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 22 rangs) et 5 jeux d'anches.

1723. — *BOMMEL*, Groote Kerk, par Petrus Verbofstad : 18 jeux, sur 2 claviers et tirasse : 8 jeux de fond, 9 jeux de mutation (en tout 18 rangs) et un jeu d'anches.

1723. — *BERLIN*, Domkirche, par Joachim Wagner : 34 jeux, sur 2 claviers et pédale : 18 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 25 rangs), 4 jeux d'anches. — Cet orgue, un des chefs-d'œuvre de Wagner, n'a que des claviers de C à c et sans premier C parlant, par conséquent de 48 notes.

1724. — *BRESLAU*, Sainte-Marie-Magdalena, par Johann Roder : 56 jeux, sur 3 claviers et pédale : 29 jeux de fond, 19 jeux de mutation (en tout 49 rangs), 8 jeux d'anches, plus un carillon à la pédale. Dans les claviers et dans la pédale, il manquait C♯. Le clavier inférieur était transpositeur pour pouvoir jouer en kammerton, et deux jeux de fond de la pédale étaient accordés en kammerton sans anches de 16 pieds au clavier principal. — Principal 32 pieds avec C 32 pieds en montre; bombarde de 32 pieds; buffet avec 15 tourelles.

1725. — *ALKMAAR*, Saint-Laurens Kerk, orgue complété par Frans Caspar Schnitger : 56 jeux, sur 3 claviers et pédale : 17 jeux de fond, 26 jeux de mutation (en tout 53 à 56 rangs), 13 jeux d'anches. — Remarquable comme petit nombre de jeux de fond et ses nombreux jeux d'anches, parmi lesquels une *vice vox humana* 8 pieds, une viole de gambe 8 pieds et une tregter regal (régale à entonnoir).

1725. — *BERLIN*, Garnisonskirche, par Joachim Wagner : 51 jeux, sur 3 claviers et pédale : 24 jeux de fond, 19 jeux de mutation (en tout 47 rangs), 8 jeux d'anches. — Le plus grand orgue de Wagner. Les aigles, anges, etc., marchent encore aujourd'hui par ordre supérieur aux grands jours de fête, mais, hélas! par transmission tubulaire : sacrilège et anachronisme!

1725. — *AMSTERDAM*, Oude Kerk : 53 jeux, sur 3 claviers et pédale : 22 jeux de fond, 22 jeux de mutation, 9 jeux d'anches. — Tous les jeux de fond sont doublés dans les dessus. Il n'y a qu'un accouplement. Le clavier principal n'a comme jeux d'anches qu'une trompette 16 pieds.

1725. — *LONDRES*, Saint-George Hannover Square, par Gérard Smith : 21 jeux sur 3 claviers, avec tirasse : 11 jeux de fond, 4 jeux de mutation, 6 jeux d'anches. — Claviers de G à e, 57 notes. Le *swell* de G à H n'a pas de tuyau, mais joue le *choir*. Pédalier de G à C = 18 notes, sans tuyau; le premier G n'existe pas dans les claviers, ou plus exactement n'a ni transmissions ni tuyaux.

1725. — *HIRSCHBERG*, Gnadenkirche : 61 jeux, sur 4 claviers et pédale : 35 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 32 rangs) et 8 jeux d'anches. — Cet orgue, avec 15 jeux à la pédale, a une contrebasse 32 pieds, une bombarde 32 pieds, pas de bombarde 16 pieds, mais trompette 8 et 4 pieds. Le clavier principal (16 jeux) a, comme jeux d'anches, une Trompette 16 pieds et une aeoline 8 pieds.

1727. — *HIRSCHBERG*, Lutherische Kreuzkirche, par J. M. Roder : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 21 jeux de mutation (en tout 53 rangs), 6 jeux d'anches. La pédale de 14 jeux a 11 jeux accordés en chorton et 3 jeux accordés en kammerton. Il y a une disposition pour transporter

le ou les claviers en kammerton. Il y a un carillon et des timbales joués par des anges.

1729. — *UTRECHT*, Waale Kerk, par MICHLEBEN : 21 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse : 9 jeux de fond, 10 jeux de mutation, 2 jeux d'anches.

1730. — *BRIEG*, Nicolai Kirche, par MICHAEL ENGLER : 56 jeux, sur 3 claviers et pédale : 34 jeux de fond, 16 jeux de mutation (en tout 35 rangs) et 6 jeux d'anches. — La pédale de 18 jeux a 14 jeux en chorton et 4 jeux en kammerton. Le positif est transpositeur en kammerton. Remarquable pour le nombre de ses jeux de fond et le petit nombre de ses jeux d'anches. Le clavier principal, avec 16 jeux, n'a comme jeux d'anches qu'une trompette 8 pieds.

1730. — *BERLIN*, Pfarrkirche, par JOACHIM WAGNER : 32 jeux, sur 2 claviers et pédale : 16 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 32 rangs) et 4 jeux d'anches.

1730. — *WALTERSHAUSEN*, par G.-H. TROST : 60 jeux, sur 3 claviers et pédale, 39 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 30 rangs), 6 jeux d'anches. — Remarquable par le grand nombre de jeux de fond, le peu de fournitures et le nombre restreint de jeux d'anches. Le clavier principal, sur 20 jeux, n'a comme jeux d'anches qu'une trompette 8 pieds. — Trois 32 pieds à la pédale. — Trois 16 pieds de fond au clavier principal.

1731. — *DIEPPE*, Saint-Rémy, par PARISOT et FOL : 39 jeux, sur 4 claviers et pédale : 13 jeux de fond, 16 jeux de mutation, 10 jeux d'anches. — Il se distingue par le nombre de ses jeux d'anches et cette particularité d'avoir des jeux de fond à la pédale sonnant l'octave supérieure des jeux des claviers à mains.

1732. — *ULM*, Cathédrale, par GEORG FRIEDRICH SCHMAHL : 45 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 35 rangs), 8 jeux d'anches. — Contenait une bombarde 8 pieds à la pédale en cuivre doré au feu et placée en montre. — Huit soufflets pour les claviers à mains, quatre pour la pédale. — Pedalcoppel pour le clavier principal.

1732. — *MAASSLUYS*, par R. GARELS : 42 jeux, sur 3 claviers et pédale. — 17 jeux de fond, 17 jeux de mutation, 8 jeux d'anches, — un accouplement pour les claviers, une tirasse.

1732. — *POTSDAM*, Garnisonskirche, par JOACHIM WAGNER : 44 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 37 rangs), 7 jeux d'anches.

1733. — *PARIS*, Notre-Dame, par THIERRY. Cet instrument, commandé en 1731, fut achevé en 1733. Il existait encore et résonna lors de la réception, à Notre-Dame, de Marie-Antoinette, après la naissance du Dauphin (21 janvier 1782). La nécessité d'une restauration se faisant sentir, — il fallait notamment reconstruire entièrement le positif, — le chapitre se réunit, le 17 novembre 1783, et confia à FRANÇOIS-HENRI CLICQUOT les travaux de la partie instrumentale pour vingt mille livres. Le reste des ouvrages fut adjugé au sieur CAILLON, maître menuisier parisien, pour la somme de neuf mille trois cents livres. Après la réouverture des églises, FRANÇOIS DALLERY, successeur des CLICQUOT et leur élève, fit en 1812-1813 un grand relevage. Plus tard son fils, LOUIS-PAUL, modernisa la soufflerie, enferma les jeux du Récit dans une boîte expressive et porta l'étendue des claviers à 68 notes et le nombre des jeux à 48, avec 4000 tuyaux[1].

1733. — *PISE*, église des Chevaliers de Saint-Etienne, par AZZOLINO. Cet orgue, d'après ROBET, contenait plus de 100 registres, ce qui, dans les orgues italiennes, n'est pas l'équivalent de 100 jeux. Il y avait 4 claviers (à mains et de pédale).

1736. — *GONDA*, Saint-Jean, par JEAN MOREAU, de Rotterdam : 52 jeux, sur 3 claviers et pédale : 21 jeux de fond, 21 jeux de mutation (en tout 58 à 59 rangs) 10 jeux d'anches. — Ensemble 3.868 tuyaux, 8 soufflets de 9 pieds sur 6 pieds et donnant du vent de 36 degrés. — Les claviers inférieur et supérieur s'accouplent sur le clavier intermédiaire qui s'accouple à la pédale. — Claviers de C à d = 51 notes; pédale de C à e = 29 notes. — Cet orgue était joué par l'organographe JOACHIM HESS, organiste et carillonneur à Gonda.

1736. — *DRESDE*, Liebfrauenkirche, par GOTTFRIED SILBERMANN : 43 jeux, sur 3 claviers et pédale. — 19 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 39 rangs), 7 jeux d'anches.

1737. — *ERFURT*, Frauenkloster, par VOLCKLAND : 27 jeux, sur 2 claviers et pédale : 17 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 16 rangs), 2 jeux d'anches. — Les deux jeux d'anches sont : une voix humaine 8 pieds, au clavier principal; et une bombarde 16, à la pédale. Jeu de 4 clochettes et tirasse.

1737. — *CAEN*, Saint-Etienne (abbaye), par NICOLAS et LOUIS LEFEBVRE et par leur cousin, CLÉMENT LEFEBVRE. — Cet orgue, commandé en 1741 par le R. P. Le Maistre, abbé, et le R. P. des Ifs, célerier, a été construit et parachevé en quatre années. Les claviers manuels s'appelaient : écho; bombarde ; récit; grand orgue; positif. L'instrument renfermait 3.743 tuyaux, 63 jeux sur 5 claviers et pédale, et le vent leur était fourni par 11 soufflets de trois pieds de large sur six de long. Primitivement, l'orgue devait coûter 24.000 livres; les différentes additions successives qu'on y a faites ont porté cette somme à 36.000 livres.

1738. — *HAARLEM*, Saint-Bavon, par CHRISTIAAN MULLER : 59 jeux, sur 3 claviers et pédale : 24 jeux de fond, 20 jeux de mutation (en tout 40 à 48 rangs), 15 jeux d'anches. — Cet orgue célèbre, comme tous les instruments des Pays-Bas, tient comme composition le milieu entre les orgues françaises et allemandes. — 12 soufflets. — Sauf certaines mixtures et le hautbois grand orgue, tous les jeux sont complets. Le prestant 16 grand orgue, l'octave 8 grand orgue, le prestant 8 positif et le prestant 8 écho ont deux tuyaux pour chaque note des dessus.

1738. — *MULHOUSE EN THURINGE* : Hohe Stadt Hauptkirche, par J.-F. WENDER et fils : 43 jeux, sur 3 claviers et pédale : 21 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 30 à 33 rangs), 7 jeux d'anches. Tirasse pour le clavier principal, accouplement des claviers supérieur et inférieur sur le clavier intermédiaire; deux accouplements pour la transposition, l'un en grand kammerton, l'autre en petit kammerton; deux tremblants, l'un lent, l'autre rapide. Cimbelstern avec 4 clochettes c, e, g, c. — 3 soufflets pour les claviers, 3 pour la pédale.

1739. — *GRUSSAU*, Cisterzienser Kloster, par MICHAEL ENGLER : 54 jeux, sur 3 claviers et pédale : 33 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 31 rangs), 6 jeux d'anches. — Deux accouplements pour les claviers, un accouplement pour transposer le clavier en kammerton. La pédale, composée de 18 jeux, a 4 jeux accordés en kammerton. Cet orgue est remar-

1. Voir composition dans KORZI, 1755.

quable pour le grand nombre de jeux de fond, dont un 32 pieds, onze 16 pieds, quinze 8 pieds, six 4 pieds. Il n'y a pas de jeux d'anches au clavier principal.

1739. — *ALTENBOURG*, Schlosskirche, par G.-H. Trost : 40 jeux, sur 2 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 34 rangs), 5 jeux d'anches. — Il n'y a pas de jeux d'anches de 16 pieds au clavier principal; bombarde de 32 pieds à la pédale, qui n'a pas de jeu de fond de 32 pieds. — Quatre facteurs célèbres plus tard ont travaillé à cet orgue comme ouvriers : Frederici, Gasparini, Graichen et Ritter.

1740. — *FREYBERG*, Domkirche, par Gottfried Silbermann : 45 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 39 rangs), 7 jeux d'anches.

1740. — *STRASBOURG*, Saint-Thomas, par Johann Andreas Silbermann : 36 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 14 rangs), 9 jeux d'anches.

1740. — *STRASBOURG*, église protestante, par Silbermann : 46 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1740. — *FREIBERG* (Saxe), par Silbermann : 45 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Avec fourniture 6 rangs à la pédale.

1740. — *MIDWOLDE*, Gereformeerde Kerk, par Hinsch : 33 jeux, sur 2 claviers et pédale : 14 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 20 à 23 rangs), 7 jeux d'anches.

1741. — *LONDRES*, Lime House, Sainte-Anne, par Richard Bridge : 27 jeux, sur 3 claviers, avec tirasse : 12 jeux de fond, 9 jeux de mutation (en tout 19 à 20 rangs), 6 jeux d'anches.

1741. — *ZITTAU*, Saint-Johanneskirche, par Gottfried Silbermann : 44 jeux, sur 3 claviers et pédale : 19 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 37 rangs), 7 jeux d'anches. Cet orgue était accordé en kammerton. Il a été brûlé dans une guerre.

1742. — *ROUEN*, Saint-Vincent, par Jean-Baptiste-Nicolas Lefèvre, son frère Louis et leur cousin Clément Lefèvre. — Beau buffet style Louis XIV existant encore et enfermant un bel orgue Ch. Mutin, mais aucun renseignement sur la composition de l'orgue des Lefèvre.

1744. — *LEIPZIG*, Saint Johanneskirche, par Joh. Scheibe : 22 jeux, sur 2 claviers et pédale : 11 jeux de fond, 9 jeux de mutation (en tout 14 rangs), 2 jeux d'anches.

Les deux jeux d'anches sont à la pédale. — Tirasse au premier clavier. — Au moyen d'un registre l'on peut faire avec les mêmes jeux le *forte* et le *piano*. Sans doute, une des rares boîtes expressives du temps en Allemagne.

1745. — *OLMÜTZ*, Mauritiuskirche, par Michael Engler : 44 jeux, sur 3 claviers et pédale : 29 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 28 rangs), 4 jeux d'anches. — Belle proportion de jeux de fond, dont un de 32 pieds, neuf de 16 pieds, treize de 8 pieds et six de 4 pieds. — Il y a une Unda-Maris 8 pieds et pas de cornet. La pédale, de 13 jeux, a 10 jeux en chorton et 3 jeux en kammerton pour accompagner le clavier inférieur, qui est transpositeur.

1745. — *BRANDEBOURG*, Saint-Gothardkirche, par Joachim Wagner : 31 jeux, sur 2 claviers et pédale : 14 jeux de fond, 13 jeux de mutation (en tout 27 rangs) et 4 jeux d'anches. — Probablement le dernier ouvrage de Wagner.

1745. — *NAUMBOURG*, Saint-Wenzelkirche, par Zacharias Hildebrand : 52 jeux, sur 3 claviers et pédale : 26 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 42 à 44 rangs), 8 jeux d'anches, dont deux bombardes (32 et 16 pieds). — Trompette 8 p. et clairon 4 p. à la pédale. — Fagot 16 p. au positif; voix humaine au troisième clavier et bombarde 16 p. et trompette 8 p. au clavier principal. Il y a une Unda-Maris 8 et une Viole de Gambe 8 p.; pas de cornet. Cet orgue a été reçu avec éloges par J. S. Bach et Gottfr. Silbermann.

1749. — *ROTTERDAM*, Luthersche Kerk, par Christian Muller : 21 jeux, sur 2 claviers et pédale : 10 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 13 à 15 rangs), 4 jeux d'anches, avec dessus de bombarde 16 et trompette 8 p. au premier clavier; voix humaine 8 p. au deuxième clavier et fagot 16 à la pédale.

1750. — *BERLIN*, Saint-Peterskirche, par Joh. Peter Miegent : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale : 22 jeux de fond, 19 jeux de mutation (en tout 45 rangs) et 9 jeux d'anches. — Il y a 2 jeux d'anches de 16 pieds au clavier principal, mais pas de jeux d'anches de 8 pieds. — 10 soufflets; un accouplement entre le clavier principal et le troisième clavier. Il y a également un grand luxe de soleils, anges à trompettes et timbales.

1750. — *WEINGARTEN*, Abbaye Saint-Martin, par J. Gabler : 66 jeux, sur 4 claviers et pédale : 40 jeux de fond, 15 jeux de mutation, 8 jeux d'anches, 3 jeux de cloches. — Il y a beaucoup de confusion dans les descriptions de différents auteurs sur cet orgue, et même des contradictions dans une même description : l'orgue a été décrit par Dom Bedos ainsi qu'il est résumé ci-dessus.

1750. — *DRESDE*, Sainte-Sophie, par Gottfried Silbermann : 33 jeux, sur 2 claviers et pédale : 17 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 30 rangs) et 5 jeux d'anches. — Cornet de 8 rangs à la pédale, accouplement des claviers, tirasse du clavier principal.

1751. — *TOUL*, cathédrale, par Nicolas Dupont : premier instrument neuf de ce facteur, établi à Nancy en 1714. Commencé en 1751, l'orgue de Toul ne fut achevé qu'en 1771.

1751. — *BRESLAU*, Domkirche, par Michael Engler : 56 jeux, sur 3 claviers et pédale : 29 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 49 rangs), 13 jeux d'anches. — Remarquable entre toutes les orgues allemandes pour sa composition mieux équilibrée d'après nos goûts modernes. Les jeux de fond comprennent : 2 jeux de 32 pieds, 8 jeux de 16 pieds, 12 jeux de 8 pieds et 7 de 4 pieds. Il y a des jeux d'anches de 16, 8 et 4 pieds au clavier principal, qui est le clavier du milieu; des jeux de fond de 16 pieds à tous les claviers, des jeux d'anches de 8 pieds aux claviers supérieur et inférieur et des jeux d'anches de 32, 16, 8 et 4 pieds à la pédale. Il y a 2 accouplements, un carillon, une paire de timbales joués par des anges et 8 soufflets. Cet orgue était accordé en kammerton.

1753. — *MECRANE*, par C.-F. Frederici : 32 jeux, sur 2 claviers et pédale : 15 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 20 rangs), 5 jeux d'anches.

1754. — *DRESDE*, Konigliche Katholische Kirche, par Gottfried et Johann Daniel Silbermann : 48 jeux, sur 3 claviers et pédale : 21 jeux de fond, 19 jeux de mutation (en tout 38 rangs), 8 jeux d'anches. — Cet orgue est considéré comme le chef-d'œuvre de Gottfried Silbermann, qui mourut peu de temps avant sa terminaison. Claviers à mains de *ut* à *ré*, pédale de

ut à *ut* : grand orgue : 16 jeux, positif : 14 jeux ; écho : 10 jeux ; pédale : 8 jeux.

1754. — *LYNN REGIS*, Sainte-Margaret, par SNETZLER : 27 jeux, sur 3 claviers : 12 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 20 rangs) et 7 jeux d'anches. — Dans cet orgue fut introduit la première fois le jeu de Dulciana. Les jeux du *swell* de l'instrument ne descendaient que jusqu'à f, la basse de ce clavier opérait sur les basses du « choir » qui, à cet effet, avait des registres doubles pour l'« open-diapason », « stopped diapason » et « Dulciana ».

1755. — *GORINCHEM*, Groote Kerk, par J.-H.-H. BAITZ : 32 jeux, sur 3 claviers, avec tirasse : 14 jeux de fond, 13 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Rare exemple d'un orgue aussi important sans pédale séparée.

1755. — *WARTHA*, par FRANTZ JOSEPH EBERHARDT : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale : 29 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 29 rangs), 7 jeux d'anches. — « Cet orgue doit être accordé en chorton et d'après la plus nouvelle partition du jour. Les claviers seront en bel ébène et les dièses en ivoire. Les soupapes ne seront pas collées, mais maintenues par des pointes, de façon à pouvoir les sortir. » (Extrait du contrat.)

Nota. — Malgré un nombre considérable de jeux, dont 15 à la pédale, il n'y a ni 32 pieds ni quinte de 10 2/3.

1756. — *NIMÈGUE*, Luthersche Kerk : 12 jeux, sur un clavier, avec tirasse : 6 jeux de fond, 5 jeux de mutation (en tout 12 rangs), 1 jeu d'anches.

1757. — *AUGSBOURG*, Barfuszerkirche, par JOHANN ANDREAS STEIN : 37 jeux, sur 2 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 22 à 23 rangs), 6 jeux d'anches. — Orgue très célèbre pour le fini du travail. STEIN lui-même a été titulaire de cet instrument jusqu'en 1792. La pédale avait des sommiers dans lesquels chaque tuyau avait sa soupape ; peut-être des sommiers à piston. Il a été accordé en chorton et à tempérament égal.

1757. — *LONDRES*, Shoreditch, par BRIDGE : 25 jeux, sur 3 claviers, avec tirasse : 11 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 17 rangs), 6 jeux d'anches.

1757. — *BEVERWYK*, Gereformeerde Kerk, par CHRISTIAN MULLER : 22 jeux, sur 2 claviers et pédale : 10 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 15 à 17 rangs), 5 jeux d'anches.

1758. — *LUBECK*, Sainte-Marie : addition à l'orgue de 1641 d'un récit expressif de 4 jeux.

1758. — *NANCY*, cathédrale, par DUPONT et VAUTRIN, son élève, qui acheva les travaux et ajouta à la pédale une contre-bombarde de 32 pieds.

1759. — *LONDRES*, Foundling Hospital, par BARKER : on ne sait rien sur cet orgue, sinon qu'il fut offert par HÆNDEL et qu'il avait des doubles dièses en C♯ et D♯ pour obtenir A♭ et E♭.

1760. — *ROUEN*, cathédrale : reconstruction de l'orgue de la cathédrale par le facteur LEFEBVRE. Avant cette époque, la cathédrale de Rouen avait eu plusieurs instruments, dont il est fait mention dans les archives de la ville. La cathédrale devait posséder un instrument avant 1380, puisque c'est alors qu'il est fait mention, pour la première fois, dans les registre capitulaires, de la réparation d'un orgue de la cathédrale. La restauration effectuée par LEFEBVRE a ceci de particulier qu'il ajouta 6 touches nouvelles « pour faire jouer à l'orgue tous les chants de l'église une octave plus bas qu'on avait fait jusqu'à ce jour ». Ces 6 touches, au-dessous de l'Ut, devaient être H, B, A, G, G♯ et F.

1760. — *LONDRES*, Valbrook, Saint-Stephen, par GEORGES ENGLAND : 25 jeux, sur 3 claviers : 10 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 17 rangs), 7 jeux d'anches. — Une proportion des jeux d'anches inusitée partout ailleurs qu'en France.

1761. — *RODEGRAVEN*, Gereformeerde Kerk, par H.-H. HESS : quinze jeux, sur un clavier, avec tirasse : 5 jeux de fond, 9 jeux de mutation, 1 jeu d'anche. — Cet orgue, approuvé et reçu dans tous ses détails, fut trouvé insuffisant pour soutenir les voix, et il fut convenu avec le facteur que, pour y remédier, on donnerait plus de force aux jeux de mutation. Ce travail exécuté, la sonorité fut trouvée très belle. Les mutations, dont nous ne connaissons pas la composition, avaient au moins 18 rangs.

1761. — *BRESLAU*, Sainte-Elisabeth, par MICHAEL et BENJAMIN GOTTLIEB ENGLER : 54 jeux, sur trois claviers et pédale : 33 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 32 rangs), 7 jeux d'anches. — Par extraordinaire, pour cette époque, il manquait aux claviers et à la pédale C♯.

1761. — *TOURS*, Saint-Martin, par JEAN-BAPTISTE-NICOLAS LEFÈVRE et expertisé par DOM BEDOS : 63 jeux, sur 5 claviers et pédale : 22 jeux de fond, 24 jeux de mutation (en tout 66 rangs), 17 jeux d'anches. — A remarquer que chaque clavier a un cornet qui est, du reste, l'unique jeu du quatrième et du cinquième clavier. Le clavier principal a deux jeux de fond de 32 pieds et deux de 16 pieds, alors que la pédale n'a qu'un jeu de fond de 16 pieds; le clavier principal a trois trompettes de 8 pieds et 2 clairons; la pédale, 2 trompettes de 8 pieds et 2 clairons 4 pieds. Le plein jeu du clavier principal a 15 rangs. — Il y a en tout 13 soufflets, dont trois pour le clavier positif, 4 pour la pédale et pour le clavier de bombarde, 6 pour les claviers grand orgue, récit et écho.

1762. — *ALKMAAR*, Kleine Kerk, par CHRISTIAAN MULLER : 18 jeux, sur 2 claviers et tirasse : 9 jeux de fond, 7 jeux de mutation, 2 jeux d'anches.

1762. — *HAMBOURG*, Saint Michælis, par J.-G. HILDEBRAND : 61 jeux, sur trois claviers et pédale : 28 jeux de fond, 23 jeux de mutation (en tout 60 à 61 rangs), 10 jeux d'anches. — Trois 32 pieds, dix 16 pieds, 5 jeux d'anches et une mixture complète (10 rangs) à la pédale. — Il y a une flûte traversière dont le dessus est formé de véritables flûtes. A la pédale, 2 jeux de fond et un jeu d'anches de 32 pieds et en plus une quinte de 10 2/3. Certains jeux sont doublés dans le dessus; 10 soufflets dont 4 pour la pédale et 6 pour les claviers à mains. Dans les jeux des claviers à mains, il n'y a aucun tuyau de bois, tous sont en étain anglais, à l'exception des bourdons qui sont en alliage. La pédale composée de 15 jeux n'a que les soubasses de 32 et 16 pieds en bois. — Diapason kammerton.

1762. — *SCHOONHOVEN*, Gereformeerde Kerk, reconstruction par H. H. HESS : 15 jeux, sur 2 claviers et pédale : 5 jeux de fond, 8 jeux de mutation, 2 jeux d'anches. — Cet orgue ne peut servir de modèle de ce qui se faisait en 1763. Il fait seulement voir comment on se tirait d'embarras dans les reconstructions. Les anciens sommiers et claviers n'étant pas complets, l'on a construit des claviers neufs de 4 octaves, l'on a ajouté 2 petits sommiers pour les notes manquant dans le dessus, mais seulement pour 6 des 14 jeux disposés pour les claviers à mains. — Quant à C♯, D♯, F♯ et G♯, pour lesquels

les tuyaux n'existaient pas, ou les a simplement accouplés à leurs octaves supérieures. La pédale n'a qu'un jeu, une trompette 8 pieds.

1765. — *DELFT*, Luthersche Kerk, par J. MITTENREYTER : 23 jeux, sur 2 claviers et pédale : 12 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 15 à 17 rangs), 4 jeux d'anches. — MITTENREYTER paraît avoir eu moins de préférence que ses contemporains pour les jeux de mutation.

1765. — *UTRECHT*, Mennonite Kerk, par J.-H.-H. BAITZ : 10 jeux sur un clavier : 5 jeux de fond, 5 jeux de mutation.

1766. — *HALIFAX*, Parish Church, par SNETGLER : 24 jeux, sur 3 claviers : 12 jeux de fond, 7 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Les claviers commençaient par G et s'étendaient à e. — 57 notes, sans G ♯. Il n'y avait pas d'accouplements qui, du reste, se trouvaient en nombre très restreint dans tous les instruments de cette époque. L'écho (troisième clavier) était enfermé dans une boîte avec un couvercle mobile commandé par une pédale. Le premier organiste a été WILLIAM HERSCHEL, plus tard Sir HERSCHEL, le célèbre astronome.

1766. — *NIMÈGUE*, Saint-Etienne, par KÖNIG, de Cologne : 53 jeux, sur 3 claviers et pédale : une quintadène au clavier d'écho.

1767. — *COLOGNE*, Sainte-Marie de Capitol, par LUDWIG KONIG : 38 jeux, sur trois claviers et pédale : 20 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 14 rangs), 10 jeux d'anches. — Proportions exceptionnelles à l'époque entre le nombre de jeux de différentes familles.

1768. — *ZOELEN*, par M. de CRAANE : 12 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse : 6 jeux de fond, 5 jeux de mutation, 1 jeu d'anches. L'unique jeu d'anches est un *vox humana* 8 pieds. Ce jeu était fort en honneur à l'époque, malgré l'absence de boîte expressive. Il se trouve dans presque tous les instruments souvent dépourvus de trompette, de hautbois ou de cromorne.

1768. — *WOERDEN*, Gereformeerde Kerk, par J.-H.-H. BAITZ : 27 jeux, sur 2 claviers et pédale ; — deux accouplements, dont un est sans doute une tirasse; deux tremblants, ce qui n'est pas extraordinaire pour l'époque : on en trouve souvent trois ou quatre dans des instruments un peu plus grands.

1769. — *GOUDA*, Roomsche Kerk, par L. L'HEY : 10 jeux, sur un clavier : 3 jeux de fond, 6 jeux de mutation, un jeu d'anches, plus un rossignol et un tremblant.

1769. — *LA HAYE*, Saint-Jacobs Kerk, par G. STEVENS : 37 jeux, sur trois claviers et pédale : 17 jeux de fond, 16 jeux de mutation, 4 jeux d'anches. — Soubasse de 32 pieds à la pédale, mais le jeu d'anches du même clavier n'est qu'une trompette 8 pieds.

1769. — *ZEYST*, Salle de Réunion des Frères Moraves, par CHRISTIAN-ERNST FREDERICI, de Gera en Voigtland, élève de SILBERMANN : 18 jeux, sur 2 claviers et pédale : 13 jeux de fond, 4 jeux de mutation (en tout 6 rangs), 1 jeu d'anches. — FREDERICI ne paraît pas avoir été un grand amateur de jeux de mutation. L'unique jeu d'anches est appelé Fama, ce qui équivaut, d'après HESS, à une voix humaine accompagnée d'autres instruments (?). La pédale n'ayant que 3 jeux en fait entendre cependant 10 au moyen d'un artifice original, d'après HESS, et consistant en un emprunt aux jeux du principal clavier par des gravures et des soupapes spéciales. La façon dont HESS relève cette particularité écarte complètement l'idée du Pedaalkoppel qui n'est autre chose qu'une tirasse établie au moyen d'une deuxième série de soupapes, au lieu de l'être par un accouplement.

1770. — *ZIERIKZEE*, Groote of Lievens-Monsterkerk, par J.-H.-H. BAITZ : 46 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 16 jeux de mutation (en tout 30 à 45 rangs), 10 jeux d'anches. — Instrument dans le mouvement rétrograde à cause du nombre formidable des rangs de mutations. Trois accouplements permettent de jouer l'instrument en entier. — Diapason ton de chambre. C'est le dernier instrument fait par BAITZ, décédé quelques jours avant l'inauguration.

1770. — *ARNHEIM*, Groote Kerk, par JOHANN MICHAEL et JOHANNES WAGNER : 47 jeux, sur 3 claviers et pédale : 27 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 28 à 30 rangs), 9 jeux d'anches. — Un jeu appelé écho, de deux octaves c à c seulement, est placé sur un sommier spécial et enfermé dans une boîte. Soubasse 32 p. à la pédale. Jeux du fond en nombre ou en proportion peu commune à l'époque. Il y a des flûtes en bois, 8 soufflets, dont 5 pour les claviers à mains et 3 pour la pédale. Il n'y a pas d'indication d'accouplements, ce qui du reste est une lacune générale et fait penser qu'il n'en existe pas.

1771. — *BERGEN OP ZOOM*, Gereformeerde Kerk, par LOUIS L'HEY : 20 jeux, sur 2 claviers et tirasse : 8 jeux de fond, 10 jeux de mutation (en tout 21 rangs), 2 jeux d'anches. — La flûte traversière 4 pieds a dans cet orgue 8 pieds de longueur dans toute son étendue et donne son ton en octaviant. — Les trompettes 16 et 8 pieds du clavier principal sont en bois et fer-blanc.

1771. — *CURAÇAO*, Luthersche Kerk, fait sur place par un facteur anglais : 14 jeux, sur 2 claviers : 8 jeux de fond, 4 jeux de mutation (en tout 8 rangs) 2 jeux d'anches. — Les jeux d'anches sont une trompette 8 pieds et une clarinette 8 pieds. Les jeux d'un des claviers sont enfermés dans une boîte expressive, ce qui fait exprimer par HESS le désir de voir cet appareil s'introduire en Hollande. Il cite l'enthousiasme d'un de ses amis qui avait entendu HAENDEL et STANLEY se servir de la boîte expressive et en tirer des effets de *crescendo* et de *diminuendo*.

1772. — *UTRECHT*, Roomsche Kerk, par H.-H. HESS : un clavier : 10 jeux pour la main gauche, 12 jeux pour la main droite. — 4/5 jeux du fond, 6/7 jeux de mutation, — sans jeu d'anches.

1772. — *LE HAVRE*, Notre-Dame, par JEAN-BAPTISTE-NICOLAS LEFÈVRE :

1773. — *MAASSLUYS*, Groote Kerk, par JAN ROBBERTS : 42 jeux, sur 3 claviers et pédale : 20 jeux de fond, 14 jeux de mutation, 8 jeux d'anches. — Dans cet orgue, tous les claviers s'accouplent par 2 boutons pour chaque accouplement ; l'un pour les basses, l'autre pour les dessus.

1773. — *SCHIEDAM*, Franschekerk, par H.-H. HESS : 12 jeux, sur un clavier : 6 jeux de fond, 5 jeux de mutation (en tout 9 à 10 rangs), 1 jeu d'anches, une tirasse, pas de jeux à la pédale.

1773. — *DORDRECHT*, Augstyne Kerk, par H.-H. HESS : 35 jeux, sur 2 claviers et pédale : 14 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 27 à 30 rangs), 6 jeux d'anches.

1773. — *GONDA*, Gasthuis Kerk, par L. L'HEY : 21 jeux, sur 2 claviers : 8 jeux du fond, 10 jeux de mutation (en tout 21 rangs), 3 jeux d'anches, — une tirasse, pas de jeux à la pédale.

1774. — *SAINT-FLORIAN*, Stiftskirche, par FRANZ

Naver Krisman, prêtre : 55 jeux, sur 3 claviers et pédale. — La description de cet orgue est trop confuse pour être rendue exactement. — Quelques particularités : 1° principal de 32 pieds dont seul C 32 p. est en bois, la suite est en façade; 2° Ripieno, plein-jeu de 12 rangs et de 8 pieds à la pédale et ayant une partie de tuyaux en façade; 3° Unda-Maris en bois et bouché; à partir de c, il y a pour chaque note 2 tuyaux de timbre différent; 4° Cinvoli Protei, un jeu qui sonne la quinte quand il est à moitié tiré et la tierce quand on le tire en entier (?); 5° beaucoup de jeux ont des rangs de tuyaux doubles. Tous les claviers s'accouplent ensemble et dans différentes combinaisons.

1775. — *LONDRES*, Coleman's Street, Saint-Stephen, par Avery : 21 jeux, sur 3 claviers; — pas de jeux de pédale. — 9 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 16 rangs), 5 jeux d'anches. Claviers commençant à G, mais sans G♯.

1776. — *NIMEGUE*, Saint-Stephanus-Kerk, par Ludwig Konig : 54 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 41 rangs), 14 jeux d'anches. — Dans les 54 jeux sont compris 3 jeux coupés en 2 registres, ce qui fait 51 jeux complets; 3.600 tuyaux; 8 soufflets avec pression de 36° = 9 cm.; 3 accouplements dont une tirasse du clavier principal. Tous les accouplements peuvent être tirés pendant le jeu de l'organiste, ce qui, à cette époque, était rare. — Diapason kammerton. A l'exception de la soubasse, tous les tuyaux sont en étain ou métal. Il y a un carillon composé avec des tuyaux de 3 rangs.

1781. — *PARIS*, Saint-Merri, par François-Henri Clicquot. Cet orgue, commencé, par les tribunes et le buffet, en 1647, fut remanié vers 1755 par les frères Slodtz. (Nous n'avons aucune précision sur l'importance et la valeur instrumentale.) La reconstruction complète, faite par Clicquot en 1781, dota cet orgue de 36 jeux répartis sur 3 claviers manuels et une pédale : positif 10 jeux, grand orgue 16 jeux, récit 3 jeux, écho 2 jeux, pédale 5 jeux[1].

1781. — *PARIS*, Saint-Sulpice, par François-Henri Clicquot : 64 jeux, sur 5 claviers et pédale; 20 jeux de fond, 22 jeux de mutation, 22 jeux d'auches. — Chef-d'œuvre de Clicquot : cornets à tous les claviers, 14 soufflets cunéiformes dont 6 pour le grand orgue, 4 pour le positif et 4 pour les pédales.

1782. — *ADMONT*, Stiftskirche, par Franz Naver Krismann, prêtre : 40 jeux, sur 3 claviers et pédale : Composition de jeux difficilement compréhensible à cause des noms de jeux peu ordinaires. Une analyse attentive donne : 21 jeux de fond, 11 jeux de mutation, 8 jeux d'anches. — Cet orgue fut brûlé en 1865.

1785. — *CAEN*, Saint-Pierre, par Jean-Baptiste-Nicolas Lefevre : 56 jeux, sur 4 claviers et pédale. — Pas d'indication sur sa composition; il y avait 9 soufflets, dont 6 pour le grand orgue, le récit et l'écho, 3 pour le positif.

1790. — *SOLEURE*, cathédrale, par Bossart : 39 jeux sur 3 claviers et pédale : 17 jeux de fond, 17 jeux de mutation, 5 jeux d'anches. — Accouplement du positif sur grand orgue. — Remarquable par son manque de 16 pieds aux claviers manuels.

1791. — *POITIERS*, cathédrale, par Clicquot : 44 jeux, sur 4 claviers et pédale. Cet ouvrage est l'un des plus importants de ce facteur. Le marché en fut conclu, le 18 avril 1787, pour la somme de 34.000 livres. Il y est stipulé que l'orgue sera un grand 16 pieds en montre. 44 jeux : 18 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 41 rangs), 14 jeux d'anches. Un tremblant doux, un tremblant fort. — Etendue des claviers : grand orgue et positif : 54 notes, écho et récit 37 notes, pédale 37 notes[2]. L'accouplement du grand orgue et du positif se faisait encore par le tirage, à deux mains, d'un clavier sur l'autre. Fait à remarquer : cet orgue avait été si solidement établi que, de 1791 à 1871, il a pu servir sans réparations.

1792. — *SALISBURY*, Cathédrale, par Samuel Green : 24 jeux, sur 3 claviers et pédale : 12 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 16 rangs), 5 jeux d'anches. — Il y avait tous les accouplements entre les claviers et une tirasse. Cet orgue est un don de S. M. Georges III.

1794. — *LONDRES*, Croydon Church, par Avery : 24 jeux, sur 3 claviers et pédales : 13 jeux de fond, 8 jeux de mutation, 3 jeux d'anches. — Cet orgue n'avait qu'une octave de pédale.

1795. — *SCHWERIN*, Domkirche, par Stein : 48 jeux, sur 3 claviers et pédale : 28 jeux de fond, 10 jeux de mutation (en tout 22 rangs), 10 jeux d'anches. — Composition rompant avec les compositions traditionnelles par la diminution de la proportion du nombre de jeux de mutation et l'augmentation de celle des jeux d'anches. — Untersatz et Posaune 32 pieds[3]. Les trois claviers s'accouplent ensemble. — 1° Tremblant au clavier principal. — 2° Schwebung au clavier supérieur. — 3° Piano ou crescendo au clavier supérieur. — 4° quatre soupapes d'introduction. — 5° Une sonnette pour les soufflets. — 6° Une soupape d'évacuation. — Claviers de C à d = 51 touches en ébène, avec dièses en ivoire. — Pédale de C à d. — 10 soufflets de 10 sur 5 pieds.

1796. — Invention des anches libres par Kratgeustein.

*
* *

Le XIXe siècle dépasse de beaucoup tous ses devanciers sous le rapport de la vulgarisation de l'orgue et des perfectionnements. Il y eut une véritable révolution dans la composition générale des instruments, un changement complet dans leur disposition et l'invention de quelques dispositifs ayant pour but de rendre plus facile le jeu de l'organiste. La sonorité des orgues a tiré un très grand profit de toutes ces améliorations.

Au début du XIXe siècle parut l'*Histoire universelle de la Musique*, par J.-N. Forkel (1802), où l'étude de l'orgue trouve une large place. Vers la même époque l'abbé Vogler fit paraître son *Système de simplification*, qui est loin, selon nous, d'avoir donné un bon résultat. Si les transmissions mécaniques ont été améliorées, il faut, par contre, reprocher à l'abbé Vogler d'avoir supprimé la plupart des jeux de fond en ne laissant qu'un jeu de chaque tonalité 16, 8, 4 et 2 pieds et en remplaçant les jeux supprimés par des grosses quintes et tierces produisant, avec les unissons, des sons résultants plus graves que les sons primaires. Enfin Vogler, en supprimant tous les jeux de mutation composés, enlevait à l'orgue son brillant et sa clarté. On fit bonne justice de cette aberration en les rétablissant partout ou l'abbé les avait supprimés, notamment dans l'orgue de Sainte-

1. Voir Maurice Rollet, édition 1905.

2. Peut-être une erreur dans la transcription du marché, car nous ne voyons nulle part une étendue semblable, même dans les pédales à ravalement.

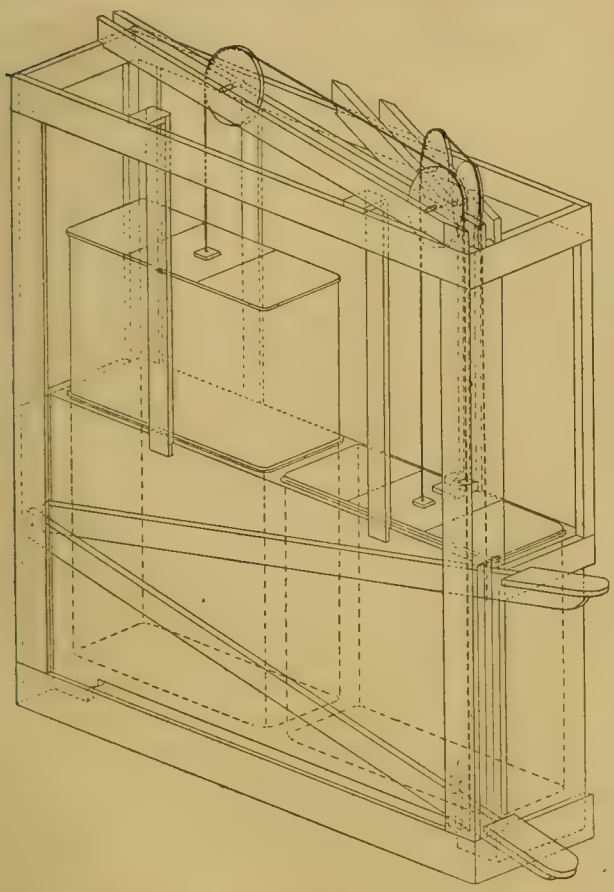
3. Bombarde sourde.

Marie à Berlin, dont la reconstruction par Falkenhagen en 1801 avait été faite sous sa direction.

Dans l'ordre chronologique (1810) se place ici l'invention de l'orgue expressif par Grenié. Alors que les frères Girard, quelques années auparavant, s'étaient fait breveter pour un système expressif qui consistait dans l'augmentation ou la diminution du volume d'air distribué aux tuyaux, celui de Grenié consistait en l'augmentation ou la diminution de la pression de l'air comprimé. Le système des frères Girard opérait donc séparément sur chaque tuyau; celui de Grenié, sur tous les tuyaux à la fois. Ces essais ne pouvaient avoir aucun résultat pratique, tant qu'ils opéraient sur des tuyaux de flûte ou à bouche. Il ne reste, des pénibles efforts de ces inventeurs, que le souvenir d'une utopie irréalisable.

En 1814, un horloger anglais, Cummins, imagina une disposition des éclisses de soufflets ayant pour but une égalité de pression plus parfaite[1]. Il composa un soufflet à tables parallèles (les soufflets à tables parallèles commençaient déjà, depuis quelques années, à remplacer l'ancien soufflet à développement angulaire) en deux parties distinctes, de dimensions égales, superposées l'une à l'autre et dans lesquelles les plis se trouvaient, quelle que soit la distance des tables, disposés antisymétriquement, c'est-à-dire formant dans l'une un angle rentrant précisément égal à l'angle saillant des plis de l'autre partie.

L'influence perturbatrice de la position des plis se trouvait ainsi neutralisée par compensation. Moyennant cette ingénieuse disposition et la précaution d'ajouter un petit appareil[2] obligeant les deux parties à se développer ensemble et assurant l'équiangle des plis, le soufflet à tables parallèles donne un vent beaucoup plus régulier que celui du soufflet cunéiforme. John Abbey introduisit ce perfectionnement en France, où le soufflet à tables parallèles ainsi perfectionné devint le précurseur de la soufflerie à pressions graduées.



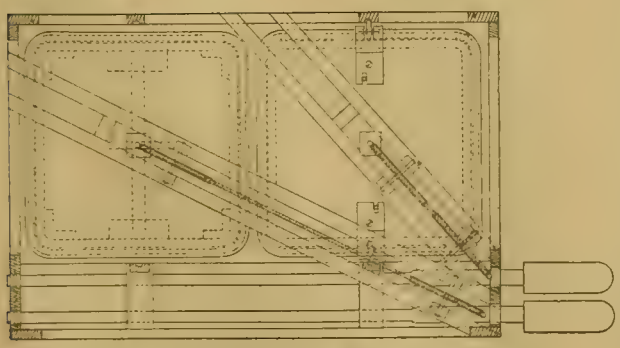


Fig. 161, 162.

Les facteurs Marcussen et fils, d'Apenrade, inventèrent en 1819 un système de soufflet dit **kastenbalg**, soufflet à cloche disposé comme les gazomètres, à l'exception de la couche liquide destinée à assurer l'étanchéité (cette dernière disposition a été cependant imitée plus tard). N'était l'encombrement de ce genre de soufflet, il mériterait la préférence sur le soufflet à plis compensateurs, à cause de l'égalité parfaite de la pression. On construisit des soufflets à cloche en Allemagne dans certaines maisons de facture[3].

Dans la facture française, où l'application de réservoirs régulateurs assure la stabilité du vent, on s'en tient aux soufflets à éclisses ceux-ci n'occupant que la moitié de la hauteur des soufflets à cloche, à contenance égale.

L'année 1833 est la date de deux événements importants :

1° L'invention par MM. Marcussen et fils, d'Apenrade, de l'entaille pour l'accord et l'harmonie des tuyaux à bouche. Cette application générale d'un procédé déjà connu et employé pour les tuyaux de façade a été féconde en résultats. Systématisé plus tard par Cavaillé-Coll, l'emploi de l'entaille a permis d'obtenir une sonorité plus incisive et plus corsée et de contribuer pour une bonne part à caractériser le timbre des divers jeux à bouche ouverts.

2° La première édition de l'ouvrage du célèbre théoricien J.-G. Topfer, précurseur de sa grande théorie sur la facture d'orgues publiée en 1855 et dont l'ouvrage de Dom Bedos a fait en partie les frais.

L'ouvrage de Topfer a eu incontestablement une influence très grande et bienfaisante sur le développement de la facture d'orgues. A l'exception de quelques maîtres, que leur savoir mettait à même de raisonner leur art, les fac-

1. A part les assemblages et une construction plus soignée de nos jours, la figure 185 représente bien le soufflet tel que l'a conçu Cummins. Toutefois nous devons faire remarque que certains facteurs, pour emmagasiner une plus grande quantité d'air, ne se contentaient pas d'un pli rentrant et d'un pli sortant, mais doublaient et même triplaient ces plis, ce qui était contraire à la stabilité de pression.

2. Parallelisme.

3. Figures 161, 162 et 163.

teurs ne s'appuyaient, pour établir les plans et les calculs de leurs instruments, que sur des formules empiriques n'ayant souvent pas même pour elles la saine logique; ils se copiaient plus ou moins heureusement les uns les autres, avaient sans doute, sur quelques détails de leur métier, des idées justes, mais très rarement assez de savoir pour les coordonner et, en un mot manquaient de méthode. Topfer, témoin presque journalier de la construction de l'orgue de Weimar, par Trampeli, de 1810 à 1812, et frappé du résultat médiocre obtenu par ce facteur, après des sacrifices considérables de temps et d'argent, résolut d'étudier les sciences et leur application à la facture d'orgues et d'établir ainsi, sur des bases certaines, des méthodes de construction n'ayant besoin, pour conduire à un succès assuré, que d'être mises en pratique par des mains habiles. Il eut l'occasion d'éprouver ses méthodes lors de la reconstruction de l'œuvre de Trampeli par Schulze de Paulincelle, reconstruction qui, du reste, se faisait d'après ses plans et indications. Le résultat obtenu ne fut pas pour le décourager. Il compléta, de 1824 à 1833, son ouvrage, auquel il avait sacrifié non seulement son temps et ses peines, mais des sommes relativement considérables. Il en fut récompensé par le bon accueil que reçut son livre et la demande qui lui fut adressée plus tard de faire une traduction du Dom Bedos. Il saisit cette occasion pour donner une autre forme à son ouvrage et le compléter : 1° par des travaux postérieurs à la publication de son premier livre; 2° par la collaboration de quelques facteurs. Cet ouvrage, avec un atlas contenant la plus grande partie des planches de Dom Bedos, ainsi que des gravures montrant tout ce qui s'est fait d'intéressant depuis l'époque de cette édition, est aujourd'hui le traité le plus complet de l'art du facteur d'orgues. La répercussion qu'il a eue sur le développement de cet art a été grande et du plus heureux effet. Si quelques dissertations qui y sont contenues prêtent à la critique, on l'oublie volontiers pour ne voir que l'effort considérable représenté par ce traité, aujourd'hui encore l'ouvrage, sinon le plus moderne, au moins le plus classique.

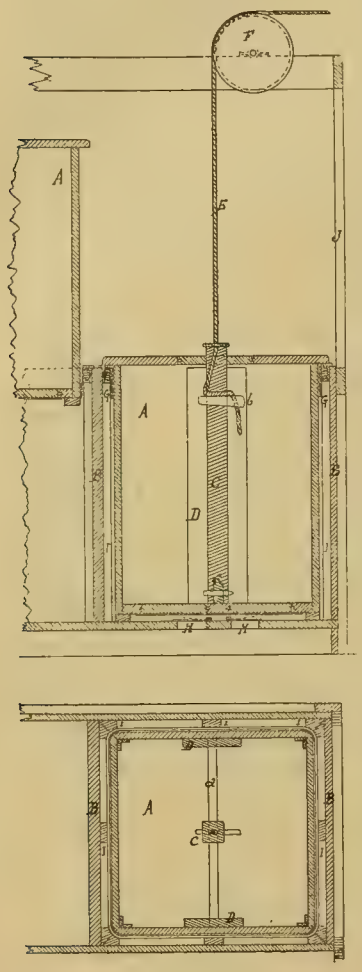


Fig. 163.

A, pompes cubiques mobiles; *B*, corps de la soufflerie; *C*, charpente intérieure de la pompe servant à attacher le câble (*a*, traverses; *b*, clavette; *c*, montants); *D*, montants servant à charger les pompes; *E*, table; *F*, poulie de transmission du mouvement des pédales *P*; *G*, garniture en peau souple formant joint étanche; *H*, soupapes d'aspiration; *I*, fourrures guides des pompes; *J*, charpente de la soufflerie.

L'année 1833 est encore la date de la terminaison d'un instrument ayant fait époque dans l'histoire de l'orgue. L'orgue de 74 jeux de Saint-Paul, à Francfort-sur-Mein, par E. F. Walker (avec *clavier expressif de 14 jeux* commandés par une *pédale à bascule, 2 pédaliers ayant ensemble 22 jeux* diapasonnés d'après les progressions les plus rapides que l'on ait jamais employées), a sans doute été un gros événement de cette époque (fig. 164).

Ici se place dans l'ordre chronologique, mais sans date bien déterminée (1835-1838), l'invention la plus fertile en conséquences heureuses pour la facture d'orgues; avantageant également *et* le mécanisme *et* la sonorité; rendant des services égaux bien que dans un ordre d'idées différent *et* aux facteurs *et* aux organistes. Le **levier pneumatique** de Barker, en réalisant tous ces bienfaits, n'a pas seulement perfectionné l'orgue; il a *opéré une véritable révolution* dans sa construction, et sans lui les instruments dépassant la moyenne en seraient restés à l'état où ils se trouvaient à l'époque de son invention.

Le levier pneumatique, en multipliant la force physique, nécessairement très restreinte, que peut exercer le doigt de l'organiste, a supprimé complètement la difficulté que l'on rencontrait autrefois à alimenter convenablement les jeux d'un grand orgue et en gouverner les tirages, surtout les claviers accouplés. Il a permis d'augmenter le nombre des layes et des soupapes, de sorte que l'alimentation abondante des jeux n'est plus subordonnée à la résistance qu'opposaient les claviers. De même, l'on a été maître d'augmenter la course des tirages, et d'obtenir ainsi des ouvertures de soupapes tout à fait suffisantes, sans que la tension soit une menace continuelle de cornements. Même latitude pour les pressions d'air et le nombre d'accouplements, à l'unisson ou à l'octave, à disposer sur un clavier quelconque; le levier pneumatique se charge de vaincre toutes ces résistances. Il va sans dire qu'étant ainsi maître du rapport entre l'effort et l'effet, on n'a pas négligé de réduire au minimum la résistance des claviers, et qu'avec l'application du levier pneumatique, les plus grands instruments obtinrent un toucher aussi égal et aussi doux que le moindre orgue d'un jeu.

Si la date de l'invention du levier pneumatique est incertaine, il n'en est pas de même de celle de sa première application, qui fut faite à l'orgue de l'église royale de Saint-Denis construit par Cavaillé-Coll, et inauguré le 21 septembre 1841 (voir *Machine pneumatique*, page 1001).

Cette dernière date, d'après ce qui précède, marque donc dans l'histoire de l'orgue le début d'une ère nouvelle. Le levier pneumatique n'y fait pas son apparition sous la forme d'un puissant auxiliaire, venant fort à propos perfectionner un système; il devient aussitôt un réformateur sous l'impulsion savante de son éminent parrain. A. Cavaillé-Coll, en effet, démontra d'un seul coup, dans l'orgue de Saint-Denis, tous les multiples avantages que l'on

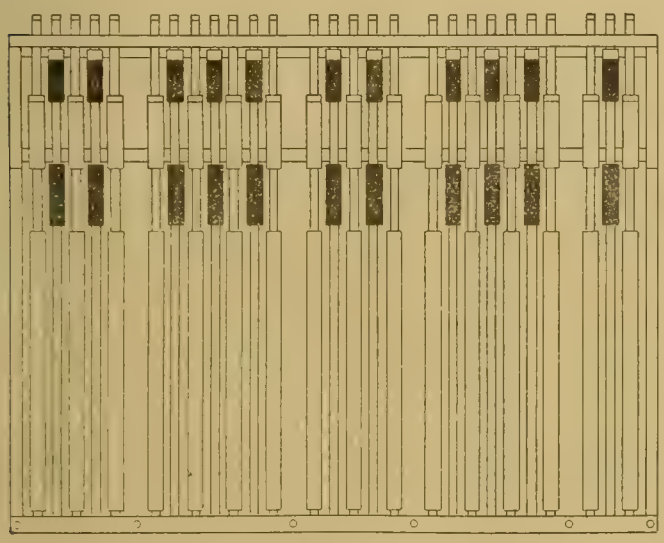
peut tirer de l'application du levier pneumatique, en y introduisant les doubles layes, les pédales de combinaison opérant sur les jeux de mutation et les jeux d'anches, la multiplication des soupapes assurant un vent abondant à tous les tuyaux, et des accouplements multiples à l'unisson et à l'octave. L'orgue de Saint-Denis, distançant ainsi tous les instruments venus avant lui, devint l'orgue-type de la période de réformation qui s'ouvrait à la facture.

Immédiatement après vient l'invention des sommiers à pistons et leur introduction dans les instruments de E.-F. Walcker, de Ludwigsbourg. Il n'y a aucune raison à mettre en doute l'invention de Walcker, bien que l'on ait démontré l'existence des sommiers à pistons dans l'orgue de Blaubenren, construit en 1755 par Hausdorfer (22 jeux distribués sur deux claviers et un pédalier), ainsi que dans un orgue d'Esslingen du même facteur.

La valeur de cette invention et de ce système de sommier est contestable et contestée. Si dans l'Allemagne du Sud cette construction a trouvé des partisans, il n'en est pas de même dans l'Allemagne du Nord, la Hollande, l'Angleterre et la France, où les essais avec ce système de sommiers peuvent se compter aisément. Dans toutes ces contrées l'on a préféré conserver le sommier à coulisses, au moins jusque vers 1880, date à laquelle quelques facteurs se sont mis à construire les sommiers du type à réservoir commun pour tous les tuyaux (voir *Sommiers*, p. 1085 et suivantes).

Sans date bien précise, on peut signaler à cette place l'introduction des jeux ondulants dans les orgues françaises. L'orgue de la Madeleine a une voix céleste en 1846, alors que les instruments de Saint-Denis, 1841, Saint-Eustache, 1844, et Saint-Sulpice, 1845, n'en avaient pas.

C'est vers 1850 que l'on trouve les premiers méca-



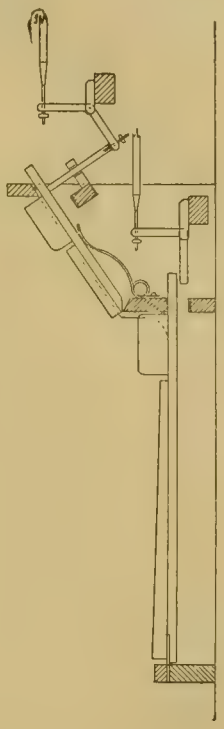


Fig. 164.

nismes, assez répandus en Allemagne, ayant pour but de permettre à l'organiste d'introduire l'un après l'autre, et dans une succession invariable, tous les jeux de l'orgue au moyen d'une pédale exécutant un mouvement de va-et-vient, ou d'un tambour que l'exécutant fait tourner par le frottement du pied. Les Allemands appellent cet appareil Pevleschweller, Crescendowerk ou Crescendoruz[1]. Le premier facteur qui ait eu l'idée de réaliser ce dispositif est le célèbre Haas, de Kloster Muri, en Suisse. Le plus grand mérite de cet appareil c'est d'avoir obligé les facteurs à étudier et à inventer des dispositions plus ingénieuses les unes que les autres pour réaliser ce vœu. Bien entendu, ce mécanisme ne saurait opérer sur un tirage de registre direct; il ne s'applique qu'à des tirages pneumatiques et le plus communément qu'à de grands instruments. Sa valeur musicale n'est nullement en rapport avec la somme de travail et de soin demandée, d'une part, au facteur pour son établissement et, d'autre part, à l'organiste pour apprendre à s'en servir. L'entrée des jeux, toujours dans le même ordre, s'oppose à la production d'un crescendo avec les jeux ou les timbres de son choix; son établissement est très minutieux et très délicat, partant coûteux et fort sujet à se déranger.

Vient ensuite l'invention du jeu de Kéraulophone, par Gray et Davison; probablement en 1850. Non pas que ce jeu ait introduit dans l'orgue une sonorité nouvelle, mais parce que la construction particulière de ces tuyaux, ayant une coulisse ou douille mobile pourvue d'une ouverture à leur extrémité supérieure, rattache cette invention à l'application de l'entaille qui, à cette époque, se faisait encore d'une façon quelque peu empirique.

La systématisation de l'entaille s'est accomplie de 1850 à 1860 dans la maison A. Cavaillé-Coll, d'où les règles pour la mise au ton des tuyaux se sont répandues dans presque tous les autres ateliers, après avoir été présentées, pour prendre date, à l'Académie dans sa séance du 23 janvier 1860.

Le fait ou l'événement le plus saillant et le plus intéressant pour l'histoire de la facture française est ensuite la reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice

1. De nos jours, cet appareil se nomme *Rollschweller*. Il est surtout usité dans les pays du Nord. En France, cet appareil ne s'est pas acclimaté.

1862). A cette époque cet orgue, le plus grand du monde par le nombre de ses jeux, réunissait tous les progrès de la facture réalisés jusqu'alors. Il inaugurait un système de boutons de combinaison entièrement nouveau, des moteurs pneumatiques pour le tirage des registres inconnus jusqu'alors, et l'emploi en France des jeux d'anches à forte pression et posés horizontalement ou en chamade[1].

Les pédales de combinaison, opérant sur les jeux de mutation et les jeux d'anches, et inaugurées dans l'orgue de Saint-Denis, fonctionnaient déjà sur le même principe que les boutons de combinaison appliqués à l'orgue de Saint-Sulpice; mais, outre que les boutons de combinaison n'empêchaient pas l'usage des pédales de combinaison, les premiers, agissant sur tous les jeux indistinctement, reculaient jusqu'à des limites invraisemblables leurs variétés d'effets. Aussi ont-ils été, à l'époque de leur création, une révélation que n'ont pas perdu de vue les nombreux chercheurs qui se sont occupés plus tard de trouver des moyens analogues pour gouverner les grands instruments. Les boutons de combinaison sont devenus l'objectif de tous les facteurs, et les ressources des systèmes pneumatiques en ont fait éclore des applications tellement variées que l'usage a dégénéré en abus et que les boutons de combinaison sont souvent plus embarrassants qu'utiles. Les moteurs pneumatiques, qui au fond ne sont que des leviers pneumatiques à double effet, ont été sous différentes formes appliqués partout. Quant aux jeux en chamade, répandus en France, ils ne sont pas en usage à l'étranger, excepté en Espagne, leur pays d'origine.

L'idée de se servir de moteurs pour la soufflerie des orgues paraît avoir pris naissance à l'époque de 1850. Les premiers souffleurs mécaniques ont été des machines à vapeur dont l'usage n'aurait pu se répandre beaucoup en raison de leurs nombreux inconvénients et qui n'auraient pu trouver un emploi judicieux que dans les très grands instruments. Le développement et le progrès de l'industrie des machines joints à la domestication de nouvelles forces motrices ont donné de grands résultats dans la vulgarisation des machines soufflantes. On les applique aujourd'hui aux plus petits comme aux plus grands instruments et, suivant le cas, elles sont alimentées par la vapeur, l'air comprimé, l'eau, le gaz, le pétrole ou l'électricité.

Peu d'années plus tard, nous voyons l'électricité servir à la transmission des mouvements des touches aux soupapes des sommiers avec l'aide du levier pneumatique.

Des essais antérieurs n'avaient porté que sur l'application directe des électro-aimants aux tirages des soupapes; l'insuccès en fut imputable surtout à l'absence d'un agent amplifiant la course et par suite la force du mouvement. L'emploi du courant électrique gouvernant un levier pnematique a donné les premiers résultats vraiment pratiques, mis en évidence dans l'orgue de la ville de Salon, construit par Barker en 1866, d'après les systèmes Peschard-Barker. L'orgue de Saint-Augustin, inauguré en 1868, et celui de Saint-Pierre de Montrouge seront pendant quinze ans les seuls représentants d'un système bien français, complété par MM. Schmoele et Mols, et importé plus tard sous pavillon américain.

De la même époque est aussi la disposition de sommiers auxiliaires, pour les basses de certains jeux, afin de combattre la dépression dans les gravures des sommiers résultant d'un amoncellement de jeux trop considérable. La commande de ces sommiers auxiliaires se faisait, et se fait encore, par des tubes partant du sommier principal et alimentant de petits moteurs pneumatiques. Ainsi présenté, le système est la transmission tubulaire à l'état embryonnaire, et l'un procède probablement de l'autre, sans même qu'une transformation soudaine permette de fixer une date précise à l'éclosion complète du mode de transmission tubulaire. Or nous voyons dans la période de 1870 à 1900 ce système s'introduire un peu partout, se combiner ou se marier dans toutes sortes de dispositifs, avec la transmission électro-pneumatique ou le tirage direct, et donner naissance à des constructions d'orgues tellement variées qu'elles se confondent, et que tout au plus l'on puisse bien distinguer l'un de l'autre les trois systèmes.

Car non seulement l'emploi de l'air comprimé modifie et change le mode de transmission des mouvements, mais il a été l'auxiliaire dans la conception d'un nombre prodigieux de types de sommiers et de certains accessoires. La fièvre de l'invention qui s'est manifestée dans les trente dernières années du XIXe siècle est en grande partie la conséquence de l'intervention de l'air comprimé de la soufflerie dans l'organisme de l'orgue. Elle a sévi surtout en Allemagne où, en outre de nombreuses dispositions de transmission, elle a produit des types de sommiers d'une variété extraordinaire. Citons pour en nommer quelques-uns : les constructions de Boden, de Halberstadt; de Sowreck, de Cologne; de Röver, de Schmal; et *the last but not the least*, celle de Sander. En Amérique nous trouvons un type de sommier Roosevelt, et en France les essais de Merklin et de Cavaillé-Coll (voyez **sommiers**). Aucun de ces systèmes n'a pu supplanter le traditionnel sommier à registres. Ils sont ou abandonnés complètement ou bien uniquement construits par les inventeurs. Le dernier en date, un sommier de l'invention de M. Weigle de Stuttgart, est quelque peu en faveur, mais n'a pas encore eu le temps de prouver sa durabilité. Quant au système universel de sommiers de Aussin, en Amérique, il est possible que sa valeur le fasse vivre, mais très certainement il ne sera jamais universel (voyez **sommiers**).

La variété de systèmes de pédales ou de registres de combinaison est au moins aussi grande que celle des systèmes de transmission, et de sommiers. Tous, a un degré plus ou moins grand, ont leurs qualités ou leurs défauts et, par conséquent, il est impossible de proclamer la supériorité de tel ou tel système de combinaisons, à moins de considérer la question d'un point de vue spécial. Un défaut commun à tous réside dans leur trop grande accumulation, ce qui est facile à éviter en n'en disposant que la quantité raisonnablement nécessaire. Il est des instruments où de longues études spéciales sont requises, rien que pour apprendre à contrôler l'emploi des jeux.

Avant de finir le siècle, nous voyons une reprise sérieuse de la transmission électrique, vers 1880, représentée par quantité de dispositifs très ingénieux dus aux recherches de MM. Roosevelt, Schmoele et Mols, Weigle et surtout, vers 1890, de M. Hope Jones. La traction électrique est sans doute appelée à rendre de grands services à la facture d'orgues, au même titre et à un degré de perfection plus grand que la transmission tubulaire; mais, jusqu'à présent, on s'en est servi souvent sans aucune nécessité et, dans ces

1. Voir ce mot au chapitre : *Jeux*.

conditions, elle ne se montre pas sous son meilleur aspect. Pour celui qui ne compte qu'avec les résultats obtenus, et non avec les moyens, la valeur d'un instrument de musique n'est nullement augmentée par la substitution des fils électriques aux anciennes vergettes. La transmission électrique, en outre, se trouve vis-à-vis de la transmission par tubes, dans une situation inférieure, parce que non seulement son application exige l'introduction dans l'orgue d'un élément nouveau, mais encore qu'elle ne peut se passer du concours de l'air comprimé qui est l'unique agent et l'essence même du système tubulaire. Elle a cependant sur celui-ci l'avantage d'une plus grande précision et de plus de rapidité dans la transmission à grande distance; mais à peine se trouve-t-elle dans des conditions favorables à la démonstration de ces avantages que la vitesse de propagation du son lui fait échec [1].

La partie instrumentale de l'orgue n'a pas été moins étudiée que la partie mécanique dans la dernière partie du XIXe siècle. L'on a complètement adhéré au système d'embouchage sur biseau dentelé, ce qui, avant 1840, n'était pas généralement pratiqué. On a inventé différents systèmes ayant pour objet de favoriser l'attaque ou l'émission du son des grands tuyaux, surtout ceux de menue taille; le timbre des jeux en général a obtenu plus de caractère, résultat dû autant au concours, dans ce sens, de l'entaille, du frein et des dents du biseau, qu'au goût des facteurs et organistes qui s'orientaient vers des sonorités plus incisives. Quelques nouvelles formes de tuyaux et des embouchures particulières ont surgi, mais qui généralement avaient pour but d'obtenir une grande intensité de son comme les diaphones de HOPE-JONES et les Hochdruckregister de WEIGLE; les jeux à anches libres ont été peu à peu abandonnés pour laisser la place aux jeux à anches battantes; on a fait quelques excentricités comme un jeu d'anches de 64 pieds, dans l'orgue de Sydney, et c'est tout. Il ne nous reste à relever que la proportion plus raisonnable existant entre le nombre des différentes familles de jeux à la fin du XIXe siècle; moins de mutations, plus de jeux de fond en général, et la facture française, comme précédemment, abondant dans le sens des jeux d'anches qui du reste continuent à y être traités d'une façon supérieure comparés aux produits similaires de l'étranger.

1801. — *BERLIN*, Sainte-Marie, l'orgue de 1722 par JOACHIM WAGNER, reconstruit par FALKENHAGEN, sous la direction de l'abbé VOGLER, avec application du système de simplification; l'orgue de WAGNER comprenait 39 jeux, sur 3 claviers et pédale: 20 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 35 rangs), 4 jeux d'anches. — Après sa reconstruction, il contenait 27 jeux, sur 3 claviers et pédale : 11 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 12 rangs) et 4 jeux d'anches. — La simplification de la partie instrumentale se traduit par conséquent par la suppression de 9 jeux de fond et 3 jeux de mutation formant 23 rangs, ce qui fait comprendre qu'outre la suppression de 3 jeux de mutation, on en a mutilé un certain nombre d'autres. Les 12 rangs restants étaient représentés par : quintes 10 2/3, 5 1/3, 2 2/3, et 1 1/3; deux tierces de 3 1/5, deux de 2 pieds, une de 1 3/5 et 1 jeu de 1 pied, tous aux claviers à mains, plus un jeu de 2 pieds et un de 1 pied à la pédale. On comprend aisément qu'en bloc le système de simplification était assez sévèrement jugé et que, moins de vingt ans après, on ait songé à faire reconstruire l'orgue à peu près sur l'ancien plan. La seule addition dont l'abbé VOGLER put se vanter fut celle d'une boîte expressive pour le troisième clavier.

1805. — *BRESLAU*, Saint-Johannes-der-Taufer, par HEINRICH-CHRISTIAN-BENJAMIN MULLER: 60 jeux, sur 3 claviers et pédale: 39 jeux de fond, 14 jeux de mutation (en tout 32 rangs) et 7 jeux d'anches. — Claviers de C à $\overline{\overline{\text{f}}} = 54$ notes; Pédale de C à $\overline{\text{c}} = 25$ notes. Soupape d'introduction pour les anches de la pédale, 12 soufflets, une tirasse et accouplement pour tous les claviers.

1812. — *WEIMAR*, Stadtkirche, par TRAMPELI : 44 jeux, sur 3 claviers et pédale: 23 jeux de fond, 15 jeux de mutation (en tout 36 rangs), 6 jeux d'anches. — C'est cet orgue que vit construire J.-G. TOPFER et qui, complètement manqué, fut reconstruit sous sa direction par SCHULZE de Paulinzelle. Les progressions des diamètres et les diapasons étaient les mêmes pour les trois claviers à mains.

1817. — *LONDRES*, construction de l'Apollonicon, par FLIGHT et ROBSON: 45 jeux, sur 5 claviers et pédale. Cet orgue avait 1.800 tuyaux. Il pouvait être joué à volonté par 6 organistes ou par un mécanisme au moyen de cylindres notés. Il a coûté 250.000 fr.

1821. — C'est de cette année que datent l'invention et la construction d'un orgue à cylindres par DIEDRICH-NICOLAS WINKEL, d'Amsterdam. Cet instrument, que WINKEL appela **componium**, était destiné à faire entendre des variations sur un thème, sans jamais se répéter.

Le **componium** fut exposé à Paris au pavillon de la rue de l'Echiquier, où il excita beaucoup l'admiration, mais ne fit pas d'argent. Pour couvrir les frais, il fut vendu et alla échouer dans un pavillon près de la Barrière du Trône, où il resta plusieurs années à l'état de mécanique démontée.

Un amateur, M. MATHIEU, l'acheta et fit de grands frais pour le reconstituer. Après la mort de M. MATHIEU, il passa en la possession d'ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL, sans que celui-ci connût exactement ni le fonctionnement ni le résultat à obtenir de cette machine. Ne pouvant s'occuper lui-même de sa reconstitution, il le céda à M. TOLBECQUE, le célèbre violoncelliste et collectionneur, qui se chargea de le reconstituer. Il y réussit grâce à la circonstance qui lui fit retrouver une pièce importante de l'appareil égarée jusqu'alors.

Le componium, qui se trouve aujourd'hui dans le musée du Conservatoire de Bruxelles, est un orgue mécanique à 2 cylindres notés de façon à jouer ensemble un thème et 7 variations de ce thème.

A cette fin, le thème, qui comporte 80 mesures, est coupé en 40 tranches de 2 mesures. Ces 40 tranches sont notées sur les 2 cylindres, de telle façon qu'alternativement chaque cylindre joue 2 mesures du thème, alors que pendant le même temps son partenaire marque un silence. A côté des pointes nécessaires pour l'exécution du thème, sont placées, les unes à côté des autres, les pointes destinées à produire 7 variations du thème. Par conséquent les variations sont fractionnées de la même façon que

1. Il est juste de faire remarquer que ces observations s'appliquent aux dispositifs du XIXe siècle, et que le XXe a apporté des perfectionnements remarquables dans les transmissions électriques. Nous citerons les inventions de CASAVANT frères, GABRIEL CAVAILLÉ-COLL, HILL, CHARLES MUTIN, WALCKER et la LOS ANGELES ORGAN CO. A remarquer aussi que les systèmes électriques n'ont été employés en France que pour des transmissions à longue distance, tandis que les autres pays en ont fait une généralité.

le thème; chaque cylindre en produit alternativement 2 mesures, et ce, 20 fois pour une variation entière.

Tant que le mécanisme particulier du componium n'est pas embrayé, l'instrument exécute le thème et ses variations purement et simplement; mais aussitôt qu'en poussant sur un levier, l'on met en marche ce mécanisme qui, à lui seul, fait l'essence du componium, les choses changent. Ce mécanisme, en effet, est combiné de façon que chaque rouleau ou cylindre se déplace dans le sens de son axe pendant les silences d'une durée quelconque, de sorte que 2 mesures variées, de l'une des 8 manières d'un cylindre, peuvent être suivies de l'une des variations des 2 mesures suivantes de l'autre, ou en d'autres termes: chaque variation que l'on entend n'est pas intégralement une de celles notées sur les cylindres; mais elle se compose au contraire de fractions prises dans toute la série des 7 variations et de leur thème. Ajoutons que ce mécanisme est entendu de façon à fonctionner sans régularité, de sorte qu'apparemment tout devient l'effet du hasard: 1° le déplacement éventuel du cylindre; 2° le sens (droite ou gauche) dans lequel il se déplace; 3° l'amplitude du déplacement; 4° l'ordre dans lequel ont lieu les déplacements. Si maintenant on se rend compte qu'avec une irrégularité aussi imprévue on opère sur 320 fractions de variations, lesquelles se suivent sans que l'on puisse en prévoir l'ordre et le retour, on en arrive à pressentir un nombre invraisemblable de variations avant que le componium en répète une intégralement. Le calcul des combinaisons fixe en effet ce nombre au chiffre fantastique de: 14 quintrillions 513 quatrillions 461 trillions 557 billions 741 millions 527824.

Il y a deux paires de cylindres au **componium** : l'une intitulée **improvisation**; l'autre **fantaisie**. Il possède en outre 3 cylindres simples, ne composant pas par conséquent, et notés ainsi : 1° la *Marche d'Alexandre*, de Moscheles; 2° 4 pièces de Spohr; 3° *L'Ouverture de la Flûte enchantée* et une fantaisie fuguée de Mozart.

Les jeux dont se compose le **componium** sont:

1° Un *Salicional en étain* ..... de G à $\overline{\overline{f}}$ ♯
2° Une *Gambe en bois* ..... de g à $\overline{\overline{f}}$ ♯
3° Un *Quintaton en bois* ..... de g à $\overline{\overline{f}}$ ♯
4° Une *Flûte en bois à bouche ronde* ..... de g à $\overline{f}$ ♯
5° Une *Flûte en bois à bouche ronde* ..... de G à f ♯
6° Une *Flûte en bois* ..... de $\overline{\overline{c}}$ à $\overline{\overline{f}}$ ♯
7° Un *Violon en bois* ..... de $\overline{g}$ à $\overline{a}$
8° Une *petite Flûte en étain* ..... de $\overline{c}$ à $\overline{f}$ ♯
9° Une *Trompette donnant* d f ♯ a d e f ♯

Plus *un Triangle* et *un Tambour*.

1824. — *WEIMAR*, Stadtkirche, par Schulze de Paulinzelle, sous la direction de J.-G. Topfer : 47 jeux, sur 3 claviers et pédale : 30 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 36 rangs), 6 jeux d'anches. — Orgue devenu historique à cause de son rôle de pierre de touche des théories de Topfer.

1826. — *UTRECHT*, Domkerk, par la maison Baitz : 51 jeux, sur 3 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 47 rangs), 11 jeux d'anches. — Tous les claviers s'accouplent, tirasse du clavier principal. Cet orgue a les tuyaux des dessus du principal clavier doublés. — Claviers C à $\overline{\overline{f}}$ = 54 notes; pédale C à $\overline{d}$ = 27 notes.

1827. — Construction, par Erard, d'un orgue pour l'exposition de cette année et dans lequel se trouvait un récit expressif au moyen de jalousies. Peut-être la première boîte expressive en France.

1827. — *BEAUVAIS*, Cathédrale : 64 jeux, sur 5 claviers et pédale : 23 jeux de fond, 20 jeux de mutation, 21 jeux d'anches. Claviers de C à $\overline{\overline{f}}$ = 54 notes, pédale de F à $\overline{f}$ = 25 notes. — 19 soufflets donnant un vent séparé à chaque clavier, excepté pour le deuxième et le troisième. Le quatrième clavier Récit, composé de 14 jeux, est expressif au moyen de jalousies. Les jeux du cinquième clavier sont expressifs au moyen de la pression de l'air que l'organiste peut modifier en appuyant sur une pédale. Cet orgue est donc, avec celui d'Erard, le précurseur du récit expressif en France.

1828. — *ROUEN*, Saint-Ouen, par Dallery : 50 jeux, sur 5 claviers et pédale : 19 jeux de fond, 12 jeux de mutation (en tout 38 rangs), 19 jeux d'anches. — 3 claviers de C à f = 54 notes; un de g à f = 35 notes; un de f à f = 37 notes; pédale de F à f = 25 notes. Les 3 claviers complets s'accouplaient entre eux en tirant en avant le clavier intermédiaire. A la pédale, il n'y avait qu'un 16 pieds bouché commençant par G de la contre-octave = 21 p. 1/3. Tous les jeux de fond de la pédale commençaient par G ; il n'y a que les jeux d'anches qui commençaient à F. — Beau buffet de 1630.

1833. — *FRANCFORT-SUR-MEIN*, Saint-Paulskirche, par E.-F. Walker : 74 jeux, sur 3 claviers et pédale : 42 jeux de fond, 21 jeux de mutation (en tout 36 rangs), 11 jeux d'anches. — Tirasse du premier clavier manuel à la première pédale. — Tirasse du deuxième clavier manuel à la deuxième pédale. — Copula du deuxième manuel au premier manuel. Copula du troisième manuel au deuxième manuel — Claviers de C à f = 54 notes. Pédale de C à d = 27 notes.

La plus grande particularité de cet orgue est d'avoir deux claviers de pédale et l'expression à bascule pour le troisième clavier. Les progressions des diapasons dans cet orgue ont des rapports inusités, environ 9 : 1 dans l'intervalle de 4 octaves.

1834. — *FRIBOURG*, Saint-Nicolas, par Aloys Mooser : 61 jeux, sur 4 claviers et pédale : 38 jeux de fond, 15 jeux de mutation, 8 jeux d'anches. — Orgue de réputation européenne et très contestée. Les boutons de registre ne se tirent pas, mais se déplacent latéralement. Leurs étiquettes sont de couleurs variées pour les distinguer facilement.

1835. — *LONDRES*, Newgate Street Christchurch; par Hill : 39 jeux, sur 3 claviers et pédale : 19 jeux de fond, 11 jeux de mutation (en tout 29 rangs), 9 jeux d'anches. — Cet orgue est remarquable comme premier instrument, en Angleterre, dont les claviers commençaient par C.

1835. — *BIRMINGHAM*, Town-Hall, par William Hill : 53 jeux, sur 4 claviers et pédale : 26 jeux de fond, 13 jeux de mutation (en tout 32 rangs), 14 jeux d'anches. — La plus grande particularité de cet orgue est d'avoir des claviers commençant par C, c'est-à-dire d'avoir une contre-octave. — Etendue de C à $\overline{\overline{f}}$ = 66 notes; pédale de C à $\overline{f}$ = 30 notes. — Le quatrième clavier n'a pas de jeux en propre; il a 17 jeux empruntés aux deuxième et troisième claviers. — Tous les claviers s'accouplent ensemble.

1841. — *SAINT-DENIS*, Eglise Royale, par A. Cavaillé-Coll : 69 jeux, sur 4 claviers et pédale : 27 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 42 rangs)

24 jeux d'anches. — Claviers de C à $\overline{\overline{\overline{f}}}$ = 54 notes; pédale de F à $\overline{f}$ = 25 notes. — Orgue historique entre tous par : 1° la première application du levier pneumatique au clavier principal, sur lequel s'accouplent les autres; — 2° la première application de la soufflerie à pressions graduées, et se réglant elle-même automatiquement; 3° l'application systématique des jeux harmoniques, donnant dans cet orgue jusqu'à la quatrième harmonique; 4° les premières doublelayes à commande de soupape d'introduction avec pédales de combinaison correspondantes.

1844. — *PARIS*, Saint-Eustache, par Daublaine et Callinet : 69 jeux, sur 4 claviers et 2 pédales : 30 jeux de fond, 13 jeux de mutation, 26 jeux d'anches. — Remarquable comme orgue français ayant 2 pédales, le seul qu'on ait jamais connu dans ce pays : 3 claviers de C à $\overline{\overline{\overline{f}}}$ = 54 notes; un clavier de C à $\overline{f}$ = 42 notes; pédales de A à $\overline{c}$ = 28 notes. — Cet orgue avait une machine pneumatique. Il brûla le 16 décembre 1844, après 6 mois d'usage.

1845. — *PARIS*, Saint-Sulpice, reconstruction, par Barker de l'orgue de Clicquot de 1781 : 66 jeux, sur 4 claviers et pédale. — 27 jeux de fond, 14 jeux de mutation, 25 jeux d'anches. — Particularités de cette construction : 1° on diminue le nombre des claviers de 5 à 4, en ajoutant une note dans les dessus, de sorte que leur étendue devient de A à f = 57 notes; 2° on fait un pédalier à l'allemande, un des premiers de cette forme en France et ayant 29 touches de C à e; 3° on fait une boîte expressive pour le Récit. Malgré le grand nombre de jeux, il n'y a pas de voix céleste.

1845. — *PARIS*, Saint-Roch, orgue de chœur, par A. Cavaillé-Coll : 15 jeux, sur 2 claviers, avec tirasse : remarquable par un mécanisme très ingénieux pour transposer les claviers et la pédale.

1846. — *PARIS*, Sainte-Madeleine, par A. Cavaillé-Coll : 48 jeux, sur 4 claviers et pédale : 26 jeux de fond, 5 jeux de mutation (en tout 14 rangs), 17 jeux d'anches. — Particularités à relever : il y a une voix céleste. Le clavier de pédale à l'allemande commence par C, ce qui devient la règle générale à partir de ce moment. Très peu de mutations, sans doute en raison de la sonorité du vaisseau.

1850. — *ROTTERDAM*, Eglise Octogone, par la maison Baitz : 40 jeux, sur 3 claviers et pédale : 22 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 23 rangs), 10 jeux d'anches. — Cet orgue a une boîte expressive — peut-être la première en Hollande — et des pédales de combinaisons inconnues jusque-là dans ce pays. Son pédalier de 30 notes de C à f est également à remarquer.

1852. — *PARIS*, Saint-Vincent-de-Paul, par A. Cavaillé-Coll : 46 jeux, sur 3 claviers et pédale : 26 jeux de fond, 5 jeux de mutation (en tout 11 rangs), 15 jeux d'anches. — Nombre de mutations très restreint. Cet orgue possède un des rares sommiers à pistons de facture française, ce système n'ayant jamais été en faveur en France. La boîte expressive a ses parois en verre.

1853. — *LEEDS*, Town Hall, par Gray et Davison : 85 jeux, sur 4 claviers et pédale : 40 jeux de fond, 21 jeux de mutation (en tout 46 rangs), 24 jeux d'anches. — Orgue construit sur l'étendue de claviers modernes, et encore controversée en Angleterre à cette époque : claviers de C à $\overline{\overline{\overline{c}}}$ = 61 notes; pédale de C à $\overline{f}$ = 30 notes. — Un des instruments les plus considérables de l'époque. Il n'y a pas moins de 15 accouplements et tirasses; 7 jeux non compris dans le total de 85 jeux donnent des combinaisons avec les jeux du clavier de solo, les mélangeant à l'unisson ou à l'octave. — Tous les tuyaux du clavier de solo, à l'exception du Bourdon 16 pieds, ont la position horizontale, des pressions de 15, 18 et 30 centimètres et sont enfermés dans une boîte expressive, alors qu'une boîte contient les jeux du Récit. Il n'y a pas de jeux ondulants. — Machines hydrauliques pour le service de la soufflerie.

1854. — *PARIS*, Saint-Eustache, par Ducroquet : 68 jeux, sur 4 claviers et pédale : 34 jeux de fond, 6 jeux de mutation (en tout 21 rangs), 28 jeux d'anches. — Nombre de mutations très restreint. Cet orgue se distinguait pas le nombre considérable de jeux d'anches et un buffet d'une très belle ordonnance en même temps que d'une exécution soignée. C'est un des plus beaux qui existent. — Claviers de C à $\overline{\overline{\overline{f}}}$ = 54 notes : pédale de C à $\overline{f}$ = 30 notes.

1854. — *LUBECK*, Sainte-Marie, par J.-F. et E. Schulze de Paulincelle : 80 jeux, sur 4 claviers et 2 pédales : 50 jeux de fond, 17 jeux de mutation, 13 jeux d'anches. — Remarquable comme ayant 2 pédaliers et un buffet d'une richesse et d'une beauté rares, datant de 1518 et ayant des tuyaux de 32 pieds. — Il n'y a que le deuxième et le troisième clavier qui s'accouplent sur le premier et une tirasse. — Par contre il y a encore un cimbelstern et pas de voix céleste.

1855. — *BALE*, Munsterkirche, par Friedrich Haas : 60 jeux, sur 4 claviers et pédale : 36 jeux de fond, 14 jeux de mutation (29 rangs), 10 jeux d'anches. Proportion des jeux de différentes catégories tenant le milieu entre les orgues françaises et allemandes.

1855. — *LIVERPOOL*, Saint-Georges Hall, par Willis : 100 jeux, sur 4 claviers et pédale : 41 jeux de fond, 26 jeux de mutation (en tout 58 rangs), 33 jeux d'anches. — Claviers de G à $\overline{\overline{\overline{a}}}$ = 63 notes; pédalier de C à $\overline{f}$ = 30 notes. — Le pédalier est à éventail, peut-être le premier du genre, — invention du docteur Wesley, l'organiste. Machine à vapeur pour le service de la soufflerie, 9 accouplements, leviers pneumatiques à tous les claviers, à la pédale, à la boîte expressive et aux combinaisons. A ce jour, le plus grand orgue du monde.

1857. — *LONDRES*, Crystal Palace, par Gray et Davison, construit spécialement pour le festival Hændel de 1857 : 65 jeux, sur 4 claviers et pédale : 28 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 37 rangs), 19 jeux d'anches. — Claviers de C à $\overline{\overline{\overline{a}}}$ = 58 notes; pédale de C à $\overline{f}$ = 30 notes.

1857. — *ULM*, Munster, par E.-F. Walcker : 100 jeux, sur 4 claviers et 2 pédales : 52 jeux de fond, 24 jeux de mutation (en tout 62 rangs), 24 jeux d'anches. — Remarquable comme étant, avec l'orgue de Liverpool, le plus grand orgue du monde et possédant 2 pédaliers. — Le quatrième clavier ne jouait que les jeux d'anches des autres claviers et n'avait pas de jeux en propre. 4 accouplements seulement et 3 tirasses. — Claviers de C à $\overline{\overline{\overline{f}}}$ = 54 notes. — Pédale de C à $\overline{d}$ — 27 notes.

1860. — *ROUEN*, Cathédrale, par Merklin-Schutze : 58 jeux sur 4 claviers et pédale : 24 jeux de fond, 12 jeux de mutation, 22 jeux d'anches. — Claviers de C à $\overline{\overline{\overline{f}}}$ = 54 notes; pédale de C à $\overline{d}$ = 27 notes.

1861. — *NANCY*, Cathédrale, par A. Cavaillé-Coll : 63 jeux, sur 4 claviers et pédale : 31 jeux de fond, 9 jeux de mutation (en tout 28 rangs), 23 jeux d'anches. —

Très beau buffet du style de Louis XV (1757). — Boîte expressive avec parois en verre. Proportion inusitée de jeux d'anches.

1862. — *OPORTO*, Palais de Cristal, par J.-W. Walker, de Londres : 44 jeux, sur 4 claviers et pédale : 26 jeux de fond, 8 jeux de mutation (en tout 20 rangs), 10 jeux d'anches. — Orgue d'exposition et tendant en outre à démontrer qu'un instrument de cette dimension peut être construit pour être joué sans le secours de la machine pneumatique. — Le troisième clavier s'accouple et sur le deuxième et sur le premier; mais le deuxième ne s'accouple pas sur le premier, de telle sorte qu'on ne peut jouer tout l'orgue; 4 tirasses et 7 pédales de combinaison. La démonstration de l'inutilité de la machine pneumatique n'est pas très complète.

1862. — *DONCASTER*, Parish Church, par F. Schulze de Paulinzelle : 94 jeux, sur 5 claviers et pédale; 53 jeux de fond, 18 jeux de mutation (en tout 41 à 43 rangs), 23 jeux d'anches. — Machines pneumatiques pour les premier et troisième claviers; les quatrième et cinquième ne s'accouplent pas, ni le troisième au deuxième. Une tirasse, 10 pédales de combinaison. La pédale seule a 25 jeux, dont 2 de 32 pieds et 8 de 16 pieds. — Il y a également 1 jeu de 32 pieds au principal clavier à mains. Le clavier de solo de 9 jeux est emprunté au « swell », de sorte qu'en réalité l'orgue n'a que 85 jeux. Le clavier d'écho est à une très faible pression.

1862. — *PARIS*, Saint-Sulpice, par A. Cavaillé-Coll : 100 jeux, sur 5 claviers et pédale : 48 jeux de fond, 23 jeux de mutation (en tout 45 à 48 rangs), 29 jeux d'anches. — Orgue le plus célèbre de la facture française, et le plus grand du monde avec ceux de Liverpool et d'Ulm. Remarquable par la première application des moteurs pneumatiques pour le tirage des registres et les boutons de combinaison qui en étaient la conséquence : 10 accouplements, 2 tirasses et 10 registres pour les combinaisons ajustables.

1863. — *BOSTON*, Music Hall, par E.-F. Walcker et Cie : 89 jeux, sur 4 claviers et pédale : 48 jeux de fond, 21 jeux de mutation (40 rangs), 20 jeux d'anches. — Le nombre de jeux proprement dits n'est que de 84, 5 jeux d'anches ayant 2 tirages, l'un pour les basses, l'autre pour les dessus; trois 32 pieds à la pédale, dont l'acoustique composé de 5 rangs, soit : 16 pieds, 10 p. 2/3, 8 pieds, 5 p. 1/3 et 4 pieds.

1863. — *OLIVA*, Cisterzienserstiftskirche, restauré par Kalischmidt : 84 jeux sur 3 claviers et pédale : 47 jeux de fond, 24 jeux de mutation (56 à 58 rangs), 13 jeux d'anches. — Orgue célèbre dès sa construction (1821), remarquable par le nombre des jeux de mutation, parmi lesquels une septième 2 2/7; 2 accouplements, une tirasse, un clavier expressif, des soleils, des cimbelstern, anges, timbales, etc. — Pressions faibles de 6 1/2 à 8 c/m.

1867. — *PARIS*, Saint-Augustin, par Barker et Peschard : 42 jeux, sur 3 claviers et pédale : 19 jeux de fond, 4 jeux de mutation (12 rangs), 19 jeux d'anches. — Orgue extraordinaire comme proportion de jeux de fond et d'anches. Le récit, sur un total de 11 jeux, avait 7 jeux d'anches. — Premier orgue électrique en France et peut-être au monde.

1868. — *PARIS*, Notre-Dame, par A. Cavaillé-Coll : 86 jeux, sur 5 claviers et pédale : 37 jeux de fond, 25 jeux de mutation (en tout 32 à 46 rangs), 24 jeux d'anches. — Cet orgue, construit dans son ancien buffet, est, par son nombre de jeux, le second de France. Remarquable par 3 séries complètes de 8 sons harmoniques, dont une de la tonalité de 8 pieds au clavier du grand chœur, une de la tonalité de 16 pieds au clavier de bombarde et une de la tonalité de 32 pieds à la pédale. — Leviers pneumatiques pour tous les claviers et tous les registres et combinaisons ajustables.

1871. — *SCHWERIN*, Dom, par Fr. Ladegast : 84 jeux sur 4 claviers et pédale : 50 jeux de fond, 23 jeux de mutation (47 rangs), 11 jeux d'anches. — La proportion des jeux de fond, de mutation et d'anches est bien celle en usage en Allemagne. Bourdon de 32 pieds au clavier principal : trois 32 pieds à la pédale. — Machines pneumatiques pour tous les claviers à mains, le pédalier et le tirage des registres : le tirage pneumatique des registres est peut-être le premier en date en Allemagne.

1871. — *LONDRES*, Albert Hall, par Henry Willis : 111 jeux, sur 4 claviers et pédale : 51 jeux de fond, 22 jeux de mutation (48 rangs), 38 rangs d'anches. — 13 accouplements, 32 boutons de combinaison pour les claviers à mains, 7 pédales de combinaison pour la pédale. — 13 pédales pour accessoires. — Soufflerie à vapeur placée dans un local spécial et prenant le vent dans une chambre au-dessus dudit local.

1871. — *SCHEFFIELD*, Albert Hall, par A. Cavaillé-Coll : 64 jeux, sur 4 claviers et pédale : 34 jeux de fond, 12 jeux de mutation (20 à 22 rangs), 18 jeux d'anches. — Leviers pneumatiques pour tous les claviers et tous les registres. — Comme nouveauté, 3 chambres expressives. — Grand chœur de jeux d'anches en chamade. Combinaisons ajustables. — Claviers de C à c = 61 notes. — Pédale de C à f = 30 notes.

1875. — *AMSTERDAM*, Palais de l'Industrie : 46 jeux, sur 3 claviers et pédale, par A. Cavaillé-Coll : 24 jeux de fond, 9 jeux de mutation (31 rangs), 13 jeux d'anches. — 2 chambres expressives.

1877. — *MANCHESTER*, Town-Hall, par A. Cavaillé-Coll : 43 jeux, sur 3 claviers et pédale : 25 jeux de fond, 6 jeux de mutation (13 à 18 rangs), 12 jeux d'anches. — Claviers de C à c = 61 notes, pédale de C à f = 30 notes. — Machines pneumatiques à tous les claviers. — A cause de l'exiguïté de la place, les jeux de la pédale se dédoublent de façon à former 2 jeux de 30 notes avec 42 tuyaux. Depuis 1893, a été porté à 51 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1878. — *PARIS*, Palais du Trocadéro, par A. Cavaillé-Coll : 66 jeux, sur 4 claviers et pédale : 34 jeux de fond, 10 jeux de mutation (24 à 29 rangs), 22 jeux d'anches. — Claviers de C à g = 56 notes; pédale de C à f = 30 notes. — 2 claviers expressifs.

1878. — *NEW-YORK*, Grace Church, par Hilborne L. Roosevelt : 71 jeux, sur 3 claviers et pédale; 43 jeux de fond, 13 jeux de mutation (27 rangs), 15 jeux d'anches. — Les jeux des 3 claviers et de la pédale sont partie dans le chœur où se trouvent les claviers, partie sur la tribune au-dessus de l'entrée de l'église. Le positif a en outre 2 jeux (voix humaine 8 et bourdon 8) au-dessus de la voûte. — Toutes les transmissions sont électriques.

1878. — *CINCINNATI*, Music-Hall, par Hook et Hastings : 81 jeux, sur 4 claviers et pédale; 46 jeux de fond, 18 jeux de mutation (46 rangs), 17 jeux d'anches.

1879. — *PARIS*, Saint-Eustache, reconstruction de l'orgue de Ducroquet par Merklin : 72 jeux sur 4 claviers et pédale; 38 jeux de fond, 12 jeux de mutation, 22 jeux d'anches. — Claviers de C à f = 54 notes; pédale de C à f = 30 notes.

1880. — *SAINT-FLORIAN*, Stiftskirche, par Matthaus Mauracher : 78 jeux, sur 4 claviers et pédale :

48 jeux de fond, 18 jeux de mutation (46 rangs), 12 jeux d'anches. — Quatre 32 p. à la pédale, principal basse 16 pieds et violoncelle 8 de la pédale avec 2 tuyaux pour chaque note. — 10 rangs de plein-jeu au même clavier. — 6 des 12 jeux d'anches sont à la pédale, qui a en tout 20 jeux.

1880. — *BRUXELLES*, Conservatoire de Musique, par A. Cavaillé-Coll : 48 jeux, sur 3 claviers et pédale; 27 jeux de fond, 7 jeux de mutation (en tout 15 à 17 rangs), 14 jeux d'anches, 19 pédales de combinaison. Moteur hydraulique pour la soufflerie. Machines pneumatiques à tous les claviers. — 2 claviers expressifs.

1882. — *GARDEN CITY*, Cathedral of the Incarnation, par Hilborne Roosewelt : 115 jeux, sur 8 claviers et 3 pédales; 75 jeux de fond, 17 jeux de mutation (en tout 33 à 39 rangs), 23 jeux d'anches. Cet orgue gigantesque est partagé en plusieurs parties disséminées un peu partout dans l'édifice. La partie principale se trouve dans le transept, sur le sol, où se trouvent également 4 claviers et un pédalier gouvernant l'instrument entier. Une autre partie, formant un orgue complet, se trouve au-dessus de l'entrée, sur une tribune, ainsi que 2 claviers et un pédalier pour le jouer. Cette partie est séparée de la nef par des jalousies en verre. Une autre partie formant également un orgue complet est placée dans la crypte, où il y a 2 claviers et un pédalier pour le jouer. Une partie sans clavier se trouve dans le transept du côté opposé à la partie principale et enfin l'écho est placé entre la voûte et le toit de la cathédrale. Les transmissions des principaux claviers, aux parties éloignées, sont électriques et ont nécessité l'emploi d'environ 30 kilomètres de fil. 6 machines à vapeur produisent le vent nécessaire et le courant électrique pour les transmissions. Il y a des combinaisons ajustables et interchangeables; 470 boutons de combinaison permettent de préparer 4 combinaisons sur tous les jeux. Les cloches peuvent être jouées par le quatrième clavier et par un clavier spécial se trouvant dans un autre endroit de l'église. Pressions de 64 mm. à 254 mm., 5 accouplements entre les 4 claviers principaux, 4 tirasses, 24 pédales de combinaison à divers usages et 2 pédales à bascule pour l'expression. — Etendue des claviers : C à c = 61 notes; étendue de la pédale : C à f = 30 notes.

1883. — *RIGA*, Domkirche, par E.-F. Walcker et Cie : 124 jeux, sur 5 claviers et 2 pédales : 75 jeux de fond, 27 jeux de mutation, 22 jeux d'anches. — La console principale, ayant 4 claviers et un pédalier, gouverne tout l'orgue. Une autre console se trouvant sur une tribune en contre-bas de la première commande, au moyen d'un clavier et d'un pédalier, les jeux du quatrième clavier et 8 jeux de la pédale, qui en tout a 31 jeux, 12 accouplements et tirasses, 38 registres et pédales pour combinaisons, tremblants et accessoires. — Claviers de C à f = 54 notes; pédale de C à d = 27 notes.

1885. — *LEIPZIG*, Saint-Peterskirche, par W. Sauer : 60 jeux, sur 3 claviers et pédale : 38 jeux de fond, 14 jeux de mutation (25 à 28 rangs), 8 jeux d'anches.

1885. — *LIBAU*, Dreifaltigkeitskirche, par Gruneberg : 131 jeux, sur 4 claviers et pédalier; 85 jeux de fond, 31 jeux de mutation (40 à 51 rangs), 15 jeux d'anches. — Pédale de 31 jeux, dont 4 jeux de 32 pieds.

1890. — *ROUEN*, Saint-Ouen, par A. Cavaillé-Coll : 64 jeux, sur 4 claviers et pédale : 34 jeux de fond, 9 jeux de mutation (25 à 27 rangs), 21 jeux d'anches. — Jeux d'anches du premier clavier en chamade; 2 jeux de 32 pieds; cornet de 16 pieds; 21 pédales de combinaison. — Machine pneumatique aux claviers et au pédalier. — Construit dans un beau buffet datant de 1630. — Claviers de C à g = 56 notes. — Pédale de C à f = 30 notes.

1890. — *CHICAGO*, Auditorium, par Hilborne Roosevelt : 109 jeux, sur 4 claviers et pédalier.

1891. — *MONTRÉAL* (Canada), Notre-Dame, par Casavant frères : 82 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1891. — *AMSTERDAM*, Concertgebow, par M. Maarschalkerweerd : 46 jeux, sur 3 claviers et pédale : 27 jeux de fond, 10 jeux de mutation (13 à 16 rangs), 9 jeux d'anches. — Moteurs à gaz pour le service de la soufflerie. Leviers pneumatiques pour les claviers, et première application en Hollande des moteurs pneumatiques pour le tirage des jeux. — Clavier de C à g = 56 notes. — Pédale de C à f = 30 notes.

1891. — *SYDNEY*, Town-Hall, par M. Hill et Son : 127 jeux, sur 5 claviers et pédale; 67 jeux de fond, 26 jeux de mutation, 33 jeux d'anches, 1 jeu de cloches (barres d'acier). Cet orgue colossal a comme particularités : 1° A la pédale : un jeu de 64 pieds appelé contre-trombone, à anches battantes et corps sonores en bois. — 2° Un jeu de 32 pieds bourdon au premier clavier, commençant au deuxième C. — 3° Quatre 32 pieds à la pédale. — 4° 3 boîtes expressives. — 5° Transmissions tubulaires.

1893. — *LUBECK*, Domkirche, par E.-F. Walcker et Cie : 64 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1894. — *BIRKENHEAD*, Saint-John, par Hope Jones : 53 jeux et dédoublements distribués sur 3 claviers et pédalier. Cet orgue a servi de critérium de la facture imaginée par Hope Jones et dans lequel l'électricité est l'unique agent de transmission. La grande facilité d'emploi et de distribution ont été mises à contribution à l'excès, entre autres pour un double toucher des claviers, de la pédale, et même de la pédale de crescendo, pour une sorte de percussion ou pizzicato faisant simplement attaquer le tuyau sans maintenir le son, etc. Le système Hope-Jones, bien qu'extrêmement ingénieux, n'a pu trouver l'application complète rêvée par son auteur, et ce à cause du manque de sûreté dans le fonctionnement d'appareils aussi compliqués.

1894. — *NEW-YORK*, Saint-Bartholemew's Church, par Odell, de New-York, et Hutchings Votey Co, de Boston : 98 jeux, sur 4 claviers et pédale : 2 orgues gouvernés par les mêmes claviers.

1895. — *PARIS*, M. le baron de l'Espée, par A. Cavaillé-Coll : 41 jeux, sur trois claviers et pédale.

1898. — *BOIS-LE-DUC*, Saint-Jean, par Fraussen frères : 66 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Sommiers à membranes, système Weigle, et hochdruck-register (300 mm.), système Weigle.

1897. — *WORCESTER*, cathédrale, par Hope Jones-Electric-Organ-Company : 53 jeux, sur 4 claviers et pédale. — Intéressant à cause de : 1° Un jeu de fond en bois de 64 pieds à la pédale, dont la première octave est obtenue par un 32 pieds avec sa quinte (résultant). — 2° La première application des jeux de diaphone inventés par M. Hope Jones. — 3° 3 jeux de 32 pieds à la pédale. — 4° L'absence complète de jeux de mutations autres que les octaves (M. Hope Jones prétend les jeux de mutation inutiles). — 5° 3 des claviers à mains sont à double toucher. — 6° Certains jeux d'anches ont 2 languettes.

— 7° L'instrument est divisé en 3 parties, la première du côté sud du chœur (grand orgue, positif et une partie de la pédale), la deuxième du côté nord du chœur (récit entièrement enfermé dans une chambre construite spécialement et en briques), la troisième (solo et la plus grande partie de la pédale) dans le transept sud. — 8° La soufflerie, composée de cylindres en fer actionnés par une machine à gaz, comprime l'air dans le grand réservoir à 56 cm. — 9° La voix céleste a un rang plus haut et un rang plus bas que le ton des autres jeux. — 10° Un jeu appelé viol d'orchestre au son éthéré a le tuyau de 8 pieds d'un diamètre de 26 mm.

1897. — *LOURDES*, Eglise du Rosaire, par A. Cavaillé-Coll : 40 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1897. — *STRASBOURG*, Evangelische Garnisons-Kirche, par E.-F. Walcker et Cie : 58 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1898. — *ARMENTIÈRES*, Saint-Waast, commencé en 1896 par A. Cavaillé-Coll, achevé par son élève et successeur, Ch. Mutin : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1898. — *BIARRITZ*, M. le baron de l'Espée, par Ch. Mutin : 74 jeux, sur 4 claviers et pédale; — Particularités : 1° trois 32 pieds à la pédale; — 2° 3 boîtes expressives; — 3° grand chœur de jeux d'anches en chamade; — 4° moteurs pneumatiques pour toutes les transmissions.

1898. — *ERFURT*, Predigerkirche, par E.-F. Walcker et Cie : 60 jeux sur 3 claviers et pédale.

1898. — *AZCOITIA*, Eglise Paroissiale, par A. Cavaillé-Coll : 40 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1899. — *FRANCFORT-SUR-MEIN*, Saint-Paul, reconstruction, par E. F. Walcker et Cie, de l'orgue de 1833. — Le nombre des jeux a été diminué de 11 : 63 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1899. — *PARIS*, Saint-Augustin, par Ch. Mutin. 52 jeux, sur trois claviers et pédale. — Cet orgue, à traction entièrement mécanique, remplace l'orgue électrique de Barker et Peschard.

1900. — *NEUILLY-SUR-SEINE*, Saint-Pierre, par Ch. Mutin : 52 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1901. — *PIETERMARITZBURG*, Town-Hall, par Brindley et Foster : 62 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1901. — *MOSCOU*, Conservatoire, par Ch. Mutin : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Grand chœur de jeux d'anches en chamade.

1901. — *BERLIN*, Garnisonskirche, par W. Sauer : 70 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Cet orgue possède encore des anges et un aigle qui sont gouvernés comme toutes les autres parties de l'orgue par les appareils pneumatiques et doivent fonctionner par ordre supérieur aux jours de grande fête.

1902. — *WIMBLEDON WESTFIELD*, résidence de M. Boustead, par Hunter et Son : 95 jeux, sur 5 claviers et pédale. Les principaux jeux d'anches de cet orgue ont été faits par Ch. Mutin.

1902. — *BERLIN*, Konigliche Hochschullfur Musik, par Dinse frères : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1902. — *DUSSELDORF*, Saint-Rochus, par E. Seifert : 72 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1903. — *LEIPZIG*, Nicolai Kirche, par W. Sauer : 94 jeux, sur 4 claviers et pédalier.

1903. — *NEWHAVEN* (Connecticut), Wolsey Hall Yale University, par Hutchings, Votey C° : 78 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1903, — *SEVILLE*, Cathédrale, par A. Amezua : 72 jeux sur 4 claviers et pédale.

1904. — *BOSTON*, Trinity Church, par Hutchings Votey C° : 79 jeux, sur 3 claviers et pédale. — 2 orgues gouvernées par les mêmes claviers.

1904. — *BERLIN*, Domkirche, par W. Sauer : 113 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1904. — *SAINT-LOUIS*, Exposition, par la Los Angeles Organ C° : 140 jeux, sur 5 claviers et pédale : 10.059 tuyaux, 140 boutons de registres, 36 accouplements, 46 boutons de commande pour combinaisons ajustables. Un câble électrique de 45 m. reliait la console aux différents instruments formant l'ensemble des 140 jeux.

1906. — *MAGDEBOURG*, Dom. Construit par Rover, de Hausneindorf : 100 jeux, sur 3 claviers et pédale.

1907. — *BIDART*, baron de l'Espée : 62 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Construit par Ch. Mutin. — En dehors des registres de l'orgue, cet instrument possède 3 célestas, 1 clavecin et 1 piano, qui peuvent être joués sur le premier clavier, avec annulation rapide des registres tirés, pour le cas où l'on voudrait se servir de ces jeux en solo. Un petit clavier de 26 touches, placé au-dessous du premier, commande 26 instruments accessoires, tels que : timbales, cymbales, grosse caisse, triangle, gong, castagnettes, etc., pourvus du mécanisme nécessaire pour les actionner aux cadences voulues. Cet orgue possède, en outre des pédales de combinaison ordinaires, 5 combinaisons ajustables sur tous les jeux. On a fait usage pour la première fois, dans cet instrument, de jeux absolument nouveaux comme timbre, tels : cor harmonique, cor anglais et musette, viole et jeux mordants, à plusieurs harmoniques, pour imiter le quatuor.

1908. — *IÉNA*, Saint-Michel, construit par Sauer : 94 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1908. — *KEVELAER*, Eglise du Pèlerinage, construit par Seifert, de Cologne : 122 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1909. — *LEIPZIG*, Saint-Thomas, construit par Sauer : 88 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1909. — *DORTMUND*, église Saint-Reinoldi : construit par E.-F. Walcker et C° : 106 jeux, sur 5 claviers et pédale. — 2 carillons et 1 orage.

1909. — *COLOGNE*, Sainte-Maria-un-Kapital, par Seifert, de Cologne : 90 jeux sur 4 claviers et pédale. — 6025 tuyaux.

1909. — *BERLIN*, Église Evangélique de la Garnison, par Sauer : 90 jeux, sur 4 claviers et pédale.

1910. — *BERLIN*, Synagogue, par Walcker et Cie : 91 jeux, sur 4 claviers et pédale. — Transmission électrique.

1910. — *BUENOS-AIRES*, San-Francisco, construit par Ch. Mutin : 62 jeux sur 3 claviers et pédale. — Combinaisons fixes. Système mécanique (avec machine pneumatique à chaque clavier) pour les transmissions des touches aux sommiers : commande des registres tubulaires, au moyen de soufflets à double effet. — L'application des deux systèmes : mécanique et tubulaire, a permis de conserver à l'instrument tous les avantages de la mécanique : toucher agréable, transmissions sûres, réglage facile, et d'y ajouter toutes les ressources du système tubulaire : manipulation rapide des registres, combinaisons, crescendo, etc.

1910. — *LUJAN*, Basilique, par Ch. Mutin : 50 jeux, sur 3 claviers et pédale. — Grand chœur en chamade.

L'ORGUE MODERNE

Et maintenant que nous avons donné, des temps

les plus reculés à nos jours, la nomenclature de tous les instruments intéressants, avec les modifications et améliorations successives qui ont fait de l'orgue l'appareil le plus compliqué, en même temps que le plus souple, il reste à parler de l'orgue moderne, tel qu'il se présente, enrichi de toutes ces découvertes.

La tâche paraît assez malaisée, à cause des divers systèmes en usage, et une description de chacun d'eux, avec emploi de termes techniques, amènerait forcément des longueurs qui enlèveraient tout intérêt au sujet traité. Nous décrirons donc le principe de l'orgue, tel qu'il est le plus généralement adopté, en étudiant au fur et à mesure chacun de ses organes.

Dans chaque chapitre, dans chaque article on trouvera des notes indiquant les particularités qui différencient les orgues étrangères de celui qui va servir d'exemple : celui de CAVAILLÉ-COLL.

Bien que formant un ensemble d'éléments inséparables, un orgue se divise en deux parties distinctes :

1° La mécanique.
2° La tuyauterie.

La partie décorative vient ensuite et nous donnerons plus loin un aperçu des règles à adopter.

La **mécanique** comprend : les sommiers, la soufflerie et les réservoirs, la charpente, la boîte ou les boîtes expressives, les claviers et les registres, les combinaisons et les mouvements de transmission.

D'une étude approfondie du mécanisme dans tous ses détails, de l'ordonnance judicieuse de l'ensemble, de l'exécution parfaite de chaque pièce dépend le fonctionnement irréprochable d'un orgue, comme aussi sa durée.

La **tuyauterie** comprend : l'étude des diapasons, la fabrication des tuyaux, le tracé sur les faux-sommiers et l'ajustage, l'embouchage des fonds et le langueyage des anches, la mise en harmonie et l'accord.

Opérations délicates, qui donnent à un orgue sa beauté expressive, son charme et sa valeur artistique.

PREMIÈRE PARTIE

MÉCANIQUE

SOMMIERS

Le sommier est la partie principale d'un orgue, sur laquelle sont placés les tuyaux et vers laquelle convergent tous les tirages des claviers et des boutons de registres, ainsi que les conduites de vent de la soufflerie. Le sommier est une grande caisse en bois, servant de récipient d'air pour l'alimentation des tuyaux qu'il porte. Pour faire pénétrer l'air dans un tuyau, il faut l'action combinée du clavier et des boutons de registres respectifs qui, ensemble, gouvernent une ou deux pièces obturant le passage.

Selon la partie de l'orgue à laquelle ils sont affectés, les sommiers sont appelés : sommier de Grand Orgue, de Positif, de Récit, de Bombarde, de Solo ou de Pédale. L'arrangement des tuyaux sur le sommier les classe en sommiers chromatiques, sur lesquels les tuyaux sont rangés par demi-tons; ou en sommiers diatoniques ou symétriques, sur lesquels les tuyaux sont rangés par tons.

Le sommier se compose :

1° De la laye, case où se trouve enfermé l'air comprimé et qui contient : les soupapes, les boursettes, les ressorts avec leurs porte-ressorts. Au-dessus de la laye sont les châssis, qui, dans un orgue bien fait, doivent être pourvus de ventres et d'anti-secousses.

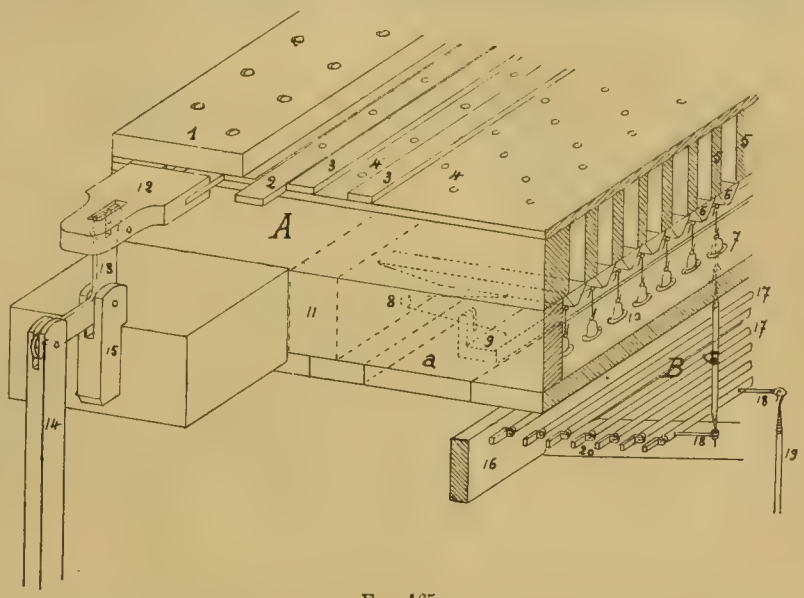


FIG. 165.

A, sommier; *a*, laye; 1, chape; 2, registre coulissant entre les faux registres 3; 3, faux registre; 4, table; 5, gravure; 6, soupapes; 7, demoiselle, réunissant l'S des soupapes à la vergette de tirage 19; 8, ressort; 9, porte-ressort; 10, boursette; 11, charpente intérieure du sommier; 12, tête de registre, servant au tirage des registres; 13, équerre de commande; 14, tirant de registre; 15, maillon supportant l'équerre; 16, châssis d'abrégé; 17, rouleau d'abrégé; 18, bras d'abrégé; 19, vergette.

2° Au-dessus de la laye se trouvent les gravures, enchâssées dans un cadre sur lequel est collée la table. Gravures, cadre et table forment un tout très solide et très étanche. Les barrages qui séparent chaque gravure sont retenus entre eux par des morceaux de bois appelés denticules et prisonniers; c'est sur les prisonniers que sont fixées les pointes qui retiennent les soupapes en queue.

3° Sur la table sont placés les registres et les faux-registres; les faux-registres servant de guides aux registres mobiles.

4° Au-dessus des registres et des faux-registres se trouvent les chapes, qui sont fixées à la table et aux barrages au moyen de vis qui passent au travers des faux-registres.

Lorsque la partie haute du sommier — composée des chapes, des registres et des faux-registres, de la table et des gravures — est préparée, on procède au perçage du sommier; la grosseur des trous est réglée d'avance par un tracé dont nous parlerons au chapitre *Tuyauterie*.

Quand un tuyau ne peut pas tenir exactement à

la division de sa chape, en longueur et en largeur, on le reporte vers la basse — ou à l'endroit où il y a le plus de place — au moyen de canaux appelés petites gravures. Ces canaux sont ensuite refermés au moyen d'un bloc rapporté (voir fig. 166).

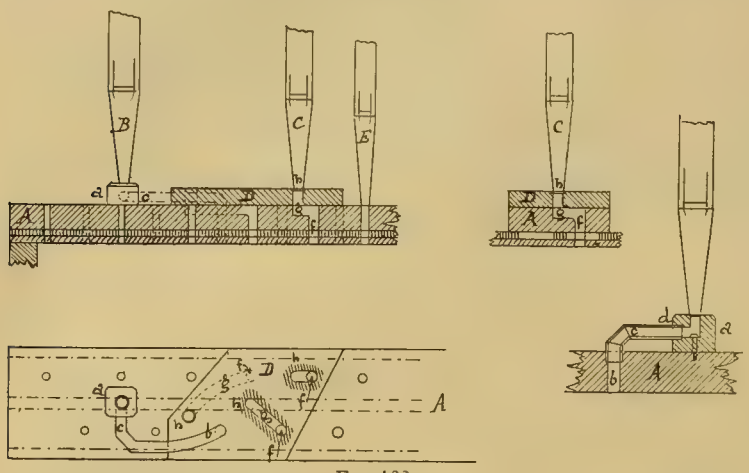


Fig. 166.

A, chapes du sommier; *B*, tuyau sur bloc (*a*, bloc; *b*, trou dans la chape, le registre et la table du sommier; *c*, tube en plomb réunissant le trou *b* de la chape au trou *a* du bloc); *C*, tuyau sur gravure (*f*, trou dans la chape, le registre et la table du sommier; *g*, gravure creusée dans la chape; *D*, plaquette de recouvrement des gravures (cette plaquette, garnie de peau, est vissée sur la chape; elle est percée de trous *h* sur lesquels sont placés les tuyaux); *E*, tuyau placé directement sur son trou.

Au-dessus du sommier sont les faux-sommiers, ou table supérieure, retenus par des pilotes et au travers desquels passent les pieds des tuyaux, qui viennent reposer sur les trous des sommiers. Le faux-sommier sert donc de guide et de support (voir fig. 166 et 167).

Pour les petits instruments, les sommiers sont en une seule partie et quelquefois même on met les jeux de deux claviers sur un même sommier. Pour un orgue d'une certaine taille, ou très important, les sommiers d'un seul clavier sont parfois divisés en trois ou quatre parties. On a aussi pour habitude de séparer les anches et les mutations des jeux appelés *fonds*. Dans ce cas, l'air arrive par la laye des fonds, et une soupape d'introduction — qui correspond avec la pédale de combinaison de ce clavier — permet l'introduction de l'air dans la partie réservée aux jeux de mutation et aux jeux d'anches, partie qui, dans ce cas, est pourvue d'une seconde rangée de soupapes semblables à celles qui alimentent les gravures du côté des fonds. C'est ce qu'on appelle un sommier à double laye (voir fig. 167).

Si un clavier comprend plus de 12 à 14 jeux, le sommier qui y correspond a des doubles gravures dans les basses : ceci afin d'éviter les altérations.

Dans les instruments à deux claviers, qui ne comprennent pas de jeux de pédale séparée, on peut emprunter à la pédale les jeux du clavier manuel. Si cette disposition n'augmente pas

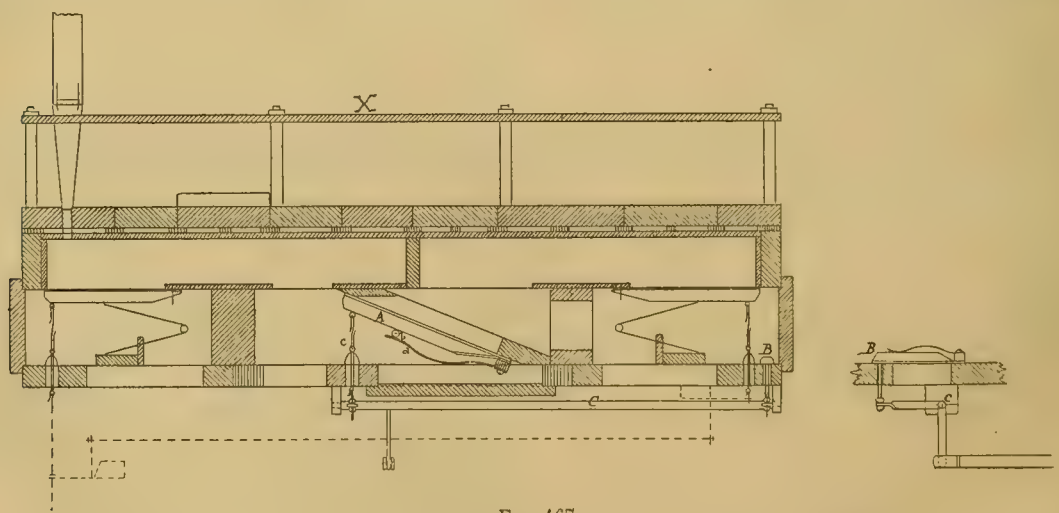


Fig. 167.

A, soupape d'introduction (*a*, ressort de rappel; *b*, galet de roulement pour le ressort; *c*, tirage de la soupape); *B*, soupape de décharge; *C*, rouleau de commande.

la force et la profondeur des basses, elle ménage, du moins, des ressources très appréciables.

En supposant que l'instrument soit composé de la manière suivante [1] :

PREMIER CLAVIER

1° *Bourdon*	16 pieds	5° *Bourdon*	8 pieds
2° *Montre*	8 —	6° *Prestant*	4 —
3° *Flûte harmonique*	8 —	7° *Nazard*	2 2/3
4° *Salicional*	8 —		

DEUXIÈME CLAVIER

8° *Cor de Nuit*	8 pieds	13° *Basson*	16 pieds
9° *Viole de Gambe*	8 —	14° *Trompette harmonique*	8 —
10° *Voix céleste*	8 —		
11° *Flûte octaviante*	4 —	15° *Clairon harmonique*	4 —
12° *Plein Jeu*	4 rangs	16° *Basson-Hautbois*	8 —

La pédale empruntée pourrait être composée de :

1° *Soubasse*	16 pieds	empruntée à *Bourdon* 16.
2° *Flûte*	8 —	empruntée à *Flûte harmonique* 8.
3° *Bourdon*	8 —	emprunté à *Cor de Nuit* 8.
4° *Violoncelle*	8 —	emprunté à *Gambe* 8.
5° *Trombone*	16 —	emprunté à *Basson* 16.

1. Une composition plus importante — orgue à trois ou quatre claviers — n'ajouterait rien à la documentation de cet article.

Le sommier doit avoir autant de gravures supplémentaires qu'il y a de notes à la pédale.

Sommiers auxiliaires. — Quelles que soient les précautions prises pour assurer aux tuyaux une alimentation convenable, il est bien, en dehors de doubles gravures pour les premières notes, de placer les basses sur des pièces gravées munies de sommiers auxiliaires. Ceci a le triple avantage : de laisser

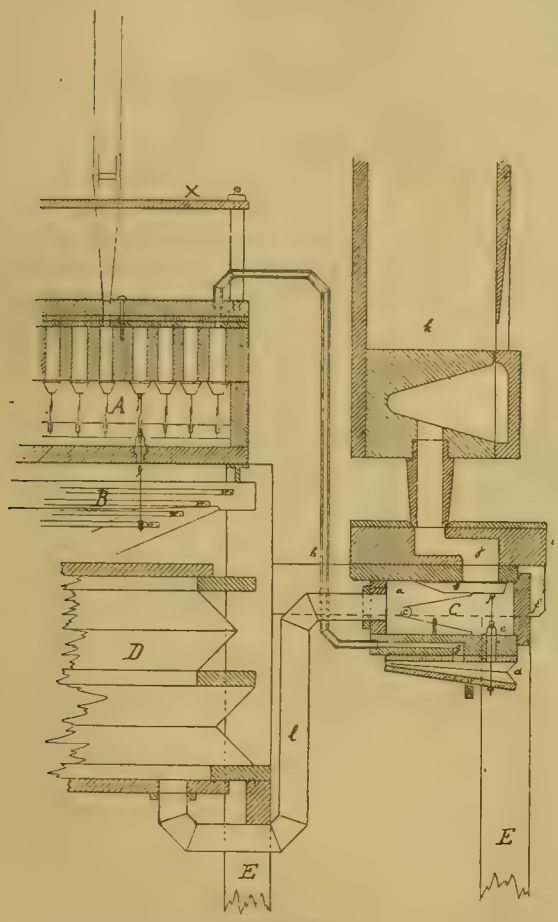


Fig. 168.

A, sommier principal; *C*, sommier auxiliaire ou pneumatique; *a*, laye; *b*, soupape; *c*, ressort; *d*, soufflet qui s'ouvre au moyen du porte-vent; *h*, venant du sommier; *f*, tampon qui ferme la laye; *i*, pièce gravée; *j*, gravure intérieure de la pièce gravée; *k*, tuyau de basse en bois (la disposition est la même pour les gros tuyaux de métal); *l*, conduit alimentaire venant du réservoir intérieur de l'orgue pour alimenter le sommier *C*; *D*, réservoir régulateur; *E*, charpente.

aux tuyaux plus petits tout le vent qui leur est nécessaire; de réduire la pression des soupapes, dont l'arrachement se fait mieux si la gravure n'a pas à fournir le maximum de dépense; enfin de permettre aux tuyaux placés sur les sommiers auxiliaires d'attaquer plus franchement et en plein vent.

La pièce gravée se compose d'un bloc de bois en trois parties; la partie du milieu — la plus épaisse — contient les canaux, ou gravures, qui amènent l'air de l'entrée de la soupape à la sortie, sur laquelle se trouve placé le pied du tuyau. Deux placages (un dessus et un dessous) recevront la partie gravée.

Le sommier auxiliaire se compose principalement d'une case à air (laye), dans laquelle sont disposées autant de soupapes qu'il y a de tuyaux à alimenter. Après la table formant le dessous de la laye sont vissés des soufflets ou petits moteurs. Chacun de ces petits moteurs est relié aux soupapes de l'intérieur par un S et un fil taraudé, dont la longueur se règle à volonté au moyen d'un écrou. L'air qui vient du grand sommier, par la note touchée, gonfle le petit soufflet, qui ouvre la soupape. Le vent nécessaire à l'alimentation du tuyau — par la laye spéciale de ce petit sommier — est ordinairement pris à un réservoir avoisinant le sommier principal (voir fig. 168). Pour rendre cette explication plus compréhensible encore, disons que le sommier principal ayant à alimenter un *ut* bourdon de 16 p. ou montre de 16 p., n'aura qu'à fournir l'air nécessaire à l'ouverture du petit moteur, par un tube de 8 à 9 millimètres de diamètre intérieur, au lieu de l'alimenter directement par un porte-vent[1] de 3 à 4 centimètres de diamètre, ce qui viderait du coup la gravure et altérerait forcément tous les autres tuyaux placés sur cette gravure. Ce défaut est fréquent, et il n'est pas rare de rencontrer des orgues importantes où, par suite d'une alimentation défectueuse, les altérations sont assez fortes pour supprimer la moitié de la force normale des jeux joués dans leur ensemble.

Bois à employer. — Pour la construction des sommiers, on doit employer des bois de choix et très secs, de préférence le chêne ou l'acajou pour les chapes, les tables, les flancs, les faux-sommiers et les châssis. Les barrages doivent être en sapin rouge du Nord, sans nœuds. Les soupapes seront en bois légers, tels que : canada, séquoïa ou tulipier. Les ressorts doivent être en acier, de préférence bleui ou nickelé. Les pointes pour maintenir les queues des soupapes et les guider en avant, seront en cuivre argenté. Les **boursettes**[2] doivent être en peau de chevreau et passées à la gomme adragante, pour que l'air filtre le moins possible au travers de l'épiderme.

*
* *

Dans l'étude historique, nous avons dit que les sommiers primitifs n'avaient pas de registres; du moins les éléments d'appréciation manquent[3] jusqu'au xe siècle. A partir de cette époque, on a dû faire usage de soupapes ou de robinets permettant l'introduction de l'air dans les séries de jeux[4]. Au xve siècle, le sommier à trébuchet (fig. 171) fit son apparition, et au xviie siècle, nous trouvons le sommier à coulisses ou registres (fig. 165). Il y eut quelques applications des sommiers à pistons (voir fig. 172) dont nous avons parlé précédemment.

En dehors du système à coulisses, universellement adopté, et qui s'arrange très bien d'une commande

1. Gros tube en plomb.

2. **Boursettes** : petits bonnets ou cônes, en peau fine, fixés ou reliés à la tige qui correspond de la mécanique de tirage à la soupape. N° 10 sur figure 165.

3. Plus exactement ces éléments sont contradictoires. Mais comme tous les tuyaux d'un même rang parlaient ensemble, — quand il y avait plusieurs rangs ou plusieurs rangées de tuyaux sur la même gravure, ce qui est moins que prouve pour l'orgue de Cresmios, et ceux qui suivirent, — nous devons supposer que la partie sommier était simplement composée d'un bloc (voir figure 169) avec trous correspondants à la case à air, et glissières pour faire parler les tuyaux. L'orgue d'Utrecht (Saint-Nicolas), construit vers le xiie ou xiiie siècle, avait encore un sommier à bloc (blokwerk) de quatre jeux parlant ensemble sans registres.

4. Voir figure 170, avec soupapes et poussoirs. Ces poussoirs étaient souvent garnis de touches qui avaient jusqu'à 7 centimètres de largeur. Ce sommier à soupapes est venu après le bloc simple.

pneumatique ou électrique, on fait usage, notamment en Allemagne, en Angleterre et dans l'Amérique du Nord, du sommier *spielbalg*. Ce sommier peut être à membranes ou à petits soufflets, mais dans les deux cas il est la case à air commune à toutes les notes du clavier auquel il correspond (voir fig. 173 et 174). Les deux exemples que nous donnons sont : le premier du système Weigle et le

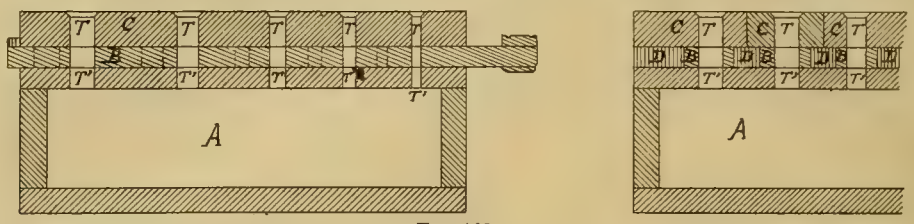


Fig. 169.

A, case à vent ; *B*, registres ou glissiè es mobiles servant à mettre, à volonté, en communication les trous *T* et *T'*, et permettre ainsi au vent contenu dans la case *A*, de faire parler les tuyaux placés sur les trous *T* ; *C*, chapes sur lesquelles sont fixés les tuyaux ; *D*, faux-registres fixes.

second du système Roosevelt. Beaucoup d'autres systèmes ont été employés qui procèdent de ceux-ci.

L'avantage du spielbalg est la commande simplifiée des jeux ; pas de registres, mais simplement l'introduction de l'air, dans chaque série de tuyaux, au moyen d'une petite soupape. De là, suppression des tirants, rouleaux ou pilotes tournants, équerres et renvois, s'il s'agit d'un orgue purement méca-

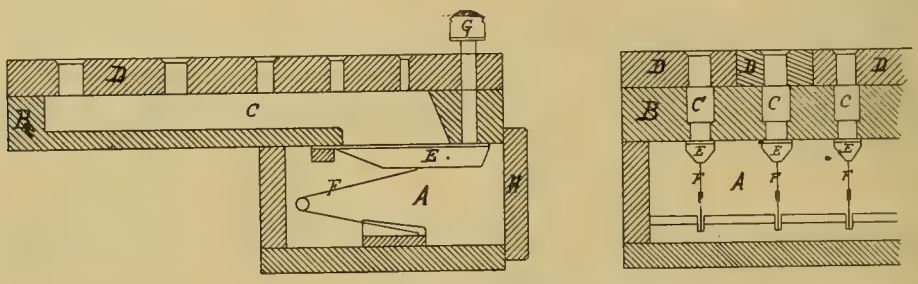


Fig. 170.

A, laye des soupapes ; *B*, pièce gravée dans laquelle sont creusées les cannelures *C* ; D, chapes sur lesquelles sont placés les tuyaux ; *E*, soupapes ; *F*, ressorts de fermeture des soupapes ; *G*, poussoirs destinés à ouvrir ou fermer les soupapes *E* ; *H*, tampon mobile de visite de la laye A.

nique, ou de moteur à double effet, si l'orgue est pneumatique. L'usage du spielbalg facilite l'emploi des combinaisons toutes faites et l'application du « Rollschweller » (voir page 1077) ; mais les avantages ne sont pas si grands qu'ils puissent faire oublier les services réels du sommier à coulisses. Une campagne est menée en Allemagne pour hâter son rétablissement.

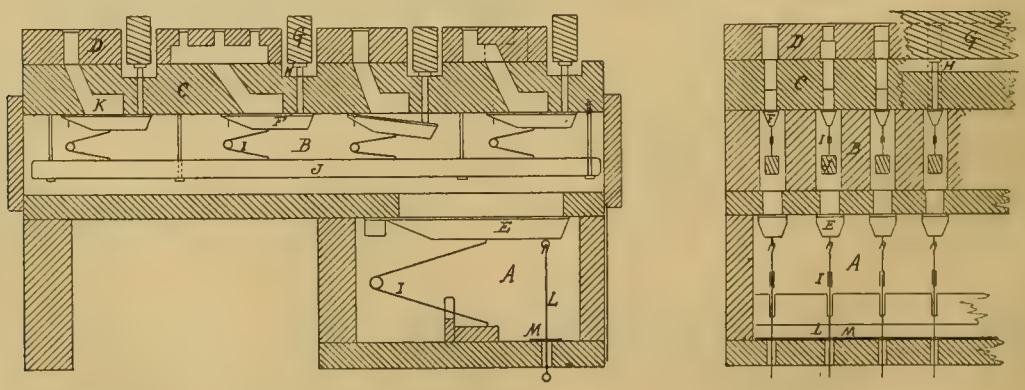


Fig. 171.

A, laye des soupapes ; *B*, barrage ; *C*, table ; *D*, chapes ; *E*, soupapes commandées par les touches des claviers ; *F*, soupapes des registres (une par note et par jeu) ; *G*, tringles de commande des soupapes des registres (actionnées par les boutons des registres) ; *H*, pilotes de transmission du mouvement des triangles G aux soupapes F ; *I*, ressort de fermeture des soupapes ; *J*, triangles de support des ressorts des soupapes *F* ; *K*, gravure dans la table ; *L*, fil de tirage, en laiton, de la soupape *E* (ce fil traverse une petite bande en laiton M par un trou calibré suivant la grosseur de ce fil).

On a reproché aux registres (ou coulisses) de subir les variations de la température et de devenir trop doux ou trop durs, suivant qu'ils sont sous l'action de la chaleur ou de l'humidité. Outre que cette critique ne repose sur aucune observation sérieuse — des orgues très anciennes continuant à fonctionner normalement — on peut mettre à leur avantage la régularité avec laquelle ils dispensent à chaque tuyau le

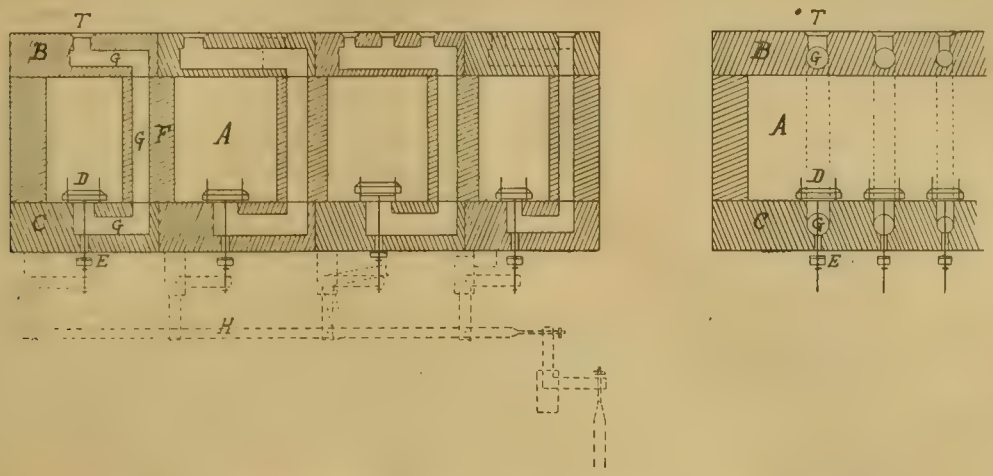


FIG. 172. — SOMMIER A PISTON (peut fonctionner pneumatiquement ou mécaniquement).

A, case à vent (une par registre); *B*, chape recevant les tuyaux (une par registre); *C*, chape de commande des notes; *D*, soupape de distribution du vent contenu dans la case *A*; *E*, soupape de décharge; *F*, barrage; *G*, gravure destinée à conduire le vent de la case *A* au tuyau placé sur le trou *T* de la chape, lorsque la soupape *D* est ouverte; *H*, tracé en pointillé donnant le schéma d'une commande mécanique du sommier, venant des claviers.

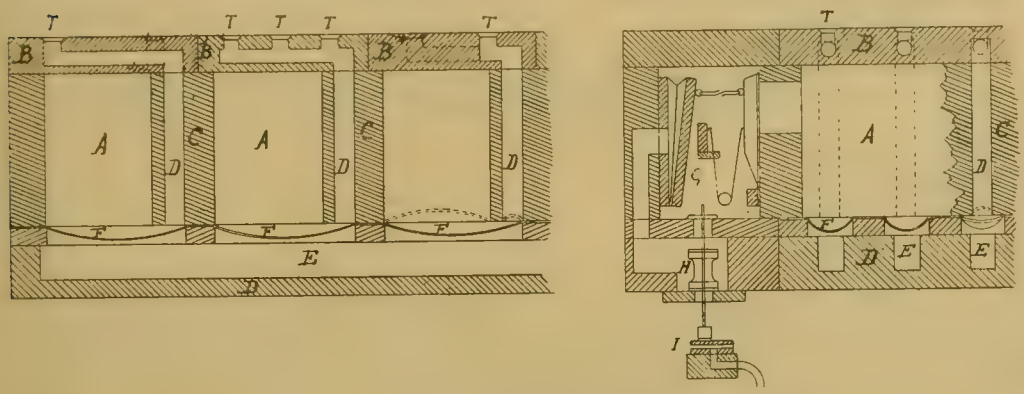


FIG. 173. — SOMMIER WEIGLE.

A, case à vent pour les registres; *B*, chapes suivant les tuyaux; *C*, barrage avec gravure *D* d'amenée du vent de la case A au tuyau placé en *T*; *D*, table inférieure contenant les gravures *E* de commande des notes; *F*, membrane souple permettant d'obturer ou d'ouvrir la gravure *E* (le pointillé indique la position de la membrane lorsqu'elle ferme la gravure *D*; *G*, dispositif pneumatique d'admission du vent dans chaque case à vent *A* des registres. Ce dispositif est commandé par la soupape à double effet *H* et le petit soufflet *I* qui se trouve gouverné par le bouton de registre (une commande analogue actionnée par les touches du clavier existe, pour les notes, contre la table inférieure *D*).

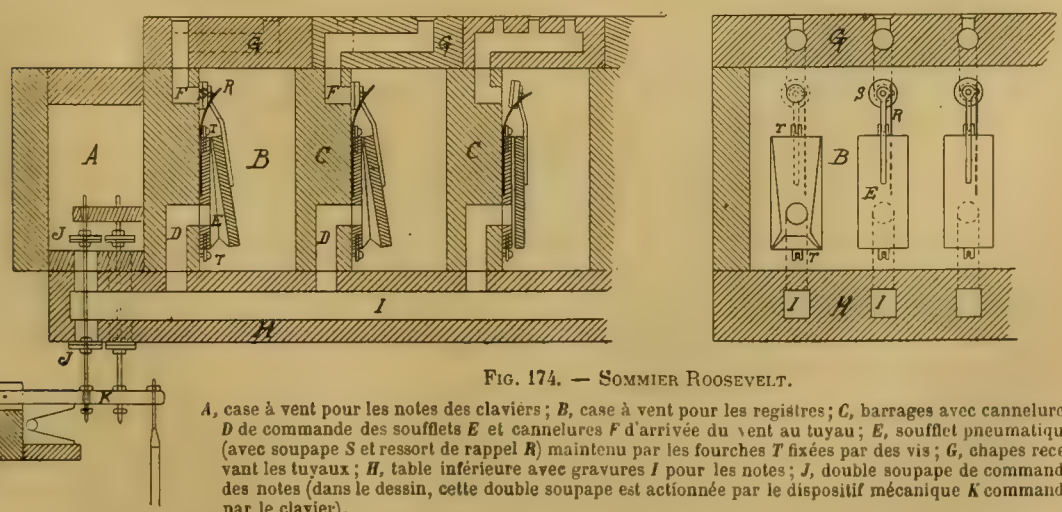


FIG. 174. — SOMMIER ROOSEVELT.

A, case à vent pour les notes des claviers; *B*, case à vent pour les registres; *C*, barrages avec cannelures *D* de commande des soufflets *E* et cannelures *F* d'arrivée du vent au tuyau; *E*, soufflet pneumatique (avec soupape *S* et ressort de rappel *R*) maintenu par les fourches *T* fixées par des vis; *G*, chapes recevant les tuyaux; *H*, table inférieure avec gravures *I* pour les notes; *J*, double soupape de commande des notes (dans le dessin, cette double soupape est actionnée par le dispositif mécanique *K* commandé par le clavier).

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

vent qui lui est nécessaire, assurant ainsi aux jeux une attaque, un équilibre dans l'égalisation, une stabilité — dans l'accord et dans la force — qu'un sommier tubulaire ne leur donnera jamais.

Il nous reste encore à mentionner brièvement l'idée originale de l'Américain Austin et réalisée par son *Universal Air Chest* (récipient-laye-sommier universel). Ce sommier, du type « à récipient d'air commun à tous les tuyaux », a ceci de particulier que l'on peut le considérer comme résumant l'instrument entier, dont voici la disposition :

Le récipient d'air général, représentant à la fois le réservoir et la laye du sommier, est une chambre parfaitement étanche, dont une partie des parois est élastique ou extensible; une autre partie des parois est occupée par les pompes, actionnées par un moteur placé à l'intérieur de la chambre. L'accès de cette chambre est constitué par une double porte-écluse permettant de s'y introduire, même quand l'instrument fonctionne. En entrant dans la chambre, on aperçoit au plafond tous les appareils et transmissions pour la commande des soupapes des tuyaux qui, eux, sont placés au-dessus.

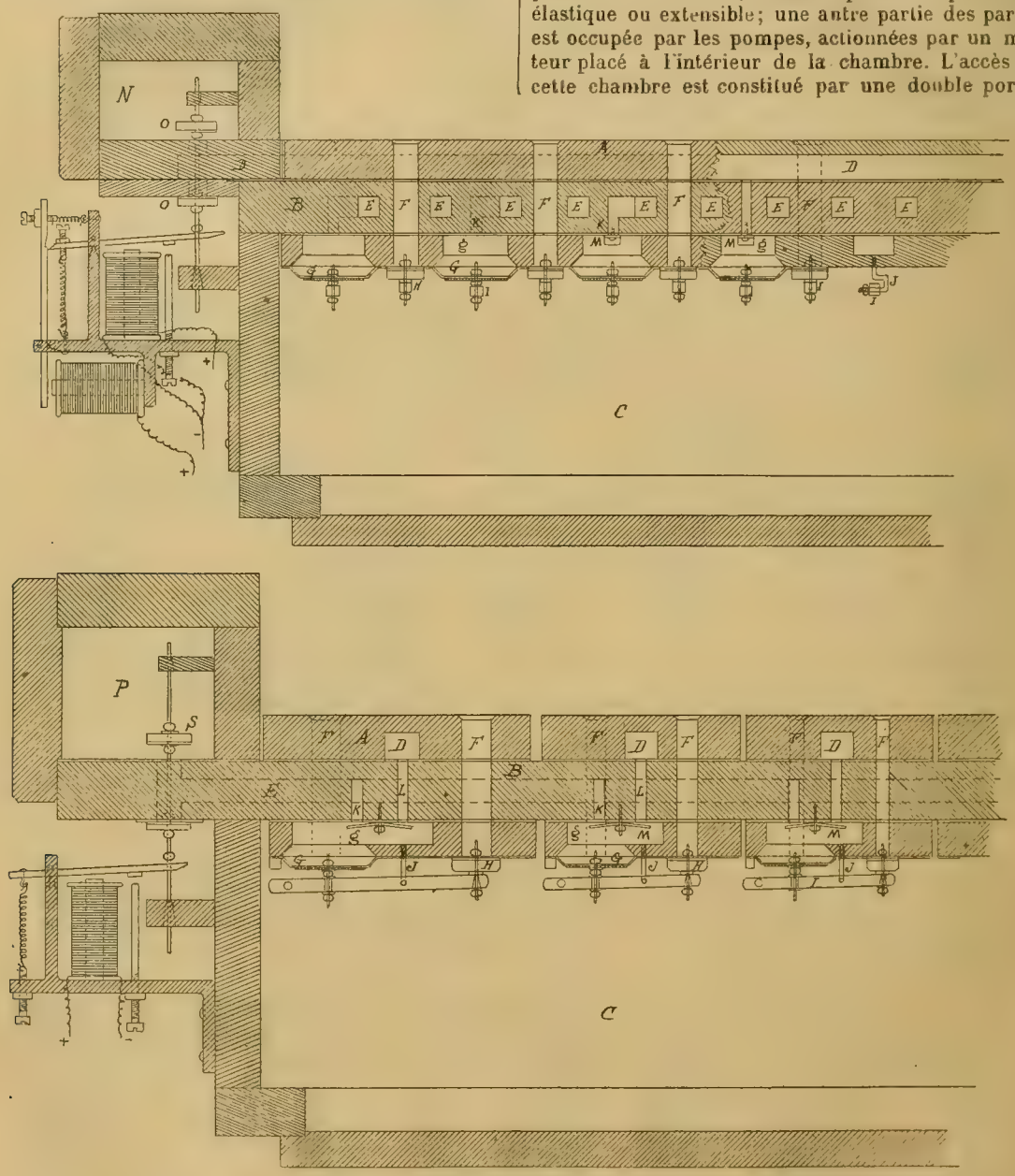


Fig. 175 et 176.

A, chapes; *B*, table; *C*, laye; *D*, gravures de commande des registres; *E*, gravures de commande des notes; *F*, conduit d'alimentation des tuyaux placés sur le sommier (amenant le vent de la laye au tuyau); *g*, logement des soupapes doubles à bascule; *G*, membrane de commande des notes; *H*, soupape de commande des tuyaux; *I*, levier transmettant le mouvement de la membrane *G* à la soupape *H*; *J*, support-axe du levier *I*; *K*, canal allant à la gravure des notes; *L*, canal allant à la gravure des registres; *M*, soupape double à bascule commandant les canaux *K* et *L*; *N*, laye de commande des registres; *O*, soupape à double effet de commande des registres; *P*, laye de commande des notes; *S*, soupape à double effet de commande des notes.

Cette disposition, inspirée par le désir d'une alimentation directe des tuyaux, paraît dépasser le but, en ce sens qu'elle est la négation du principe, reconnu excellent, du sectionnement du vent dans les orgues, où une trop grande promiscuité amène

des perturbations fâcheuses. Jusqu'à preuve du contraire, il doit être considéré comme plus original que rationnel.

Enfin, nous devons signaler le sommier Gabriel Cavaillé-Coll, d'un système tout à fait spécial, dont la commande peut se faire — pour les touches et les registres — pneumatiquement ou électriquement (voir fig. 175 et 176).

SOUFFLERIE ET RÉSERVOIRS

Dans la partie historique, nous avons indiqué sommairement, avec quelques figures propres à indiquer la valeur des transformations successives, tout ce qui avait été fait depuis le xe siècle pour améliorer cette partie importante des orgues.

Par *soufflerie*, nous entendons tout ce qui désigne l'ensemble des appareils aspirants et refoulants, ayant pour objet d'aspirer l'air, de le comprimer à une pression donnée et de le véhiculer jusqu'aux tuyaux. Dans les grands instruments, on appelle plus spécialement « soufflerie » les appareils producteurs placés en dehors de l'instrument proprement dit, dans un local spécial auquel, par extension, on donne le nom de soufflerie. Les autres organes contenant de l'air prennent place à l'intérieur du ou des buffets et, placés immédiatement sous les sommiers, s'appellent « régulateurs ».

Dans un grand orgue moderne, la subdivision de l'air à différentes pressions joue un rôle considérable, aussi bien pour nombre d'organes de transmission que pour la richesse de la partie harmonique et la stabilité de l'accord. Un exemple suffira pour démontrer la nécessité de cette subdivision et ses résultats :

ORGUE DE LA BASILIQUE DU VŒU NATIONAL A MONTMARTRE[1]

Composition des jeux et des combinaisons.

Premier clavier (grand orgue). *Ut* à *Ut*, 61 notes.

Laye de fonds.			Laye des combinaisons.		
1°	*Montre*	16 pieds	11°	*Nazard*	2 2/3
2°	*Gambe*	16 —	12°	*Doublette*	2 pieds
3°	*Bourdon*	16 —	13°	*Fourniture*	5 rangs
4°	*Montre*	8 —	14°	*Cymbale*	4 —
5°	*Flûte harmonique*	8 —	15°	*Cornet*	5 —
6°	*Salicional*	8 —	16°	*Bombarde*	16 pieds
7°	*Violon*	8 —	17°	*Trompette harmonique*	8 —
8°	*Bourdon*	8 —	18°	*Clairon harmonique*	4 —
9°	*Prestant*	4 —			
10°	*Flûte harmonique*	4 —			

Deuxième clavier positif expressif). *Ut* à *Ut*, 61 notes.

Laye des fonds.			Laye des combinaisons.		
19°	*Quintaton*	16 pieds	26°	*Octavin*	2 pieds
20°	*Principal*	8 —	27°	*Carillon*	3 rangs
21°	*Flûte harmonique*	8 —	28°	*Trompette douce*	8 pieds
22°	*Salicional*	8 —	29°	*Cromorne*	8 —
23°	*Cor de Nuit*	8 —	30°	*Voix humaine*	8 —
24°	*Principal*	4 —	31°	*Basson*	8 —
25°	*Flûte douce*	4 —			

Troisième clavier (récit expressif), *Ut* à *Ut*, 61 notes.

Laye des fonds.			Laye de combinaisons.		
32°	*Bourdon*	16 pieds	40°	*Octavin*	2 pieds
33°	*Diapason*	8 —	41°	*Plein-Jeu*	5 rangs
34°	*Flûte traversière*	8 —	42°	*Basson*	16 pieds
35°	*Viole de gambe*	8 —	43°	*Trompette harmonique*	8 —
36°	*Bourdon*	8 —			
37°	*Voix céleste*	8 —	44°	*Clairon harmonique*	4 —
38°	*Flûte octaviante*	4 —			
39°	*Basson-Hautbois*	8 —			

1. Charles Mutin, 1919.

Quatrième clavier (solo expressif). *Ut* à *Ut*, 61 notes.

Laye des fonds.			Laye spéciale. (Jeux en chamade.)		
45°	*Bourdon*	16 pieds	54°	*Tuba Magna*	16 pieds
46°	*Diapason*	8 —	55°	*Tuba Mirabilis*	8 —
47°	*Viola di Gamba*	8 —	56°	*Cor harmonique*	4 —
48°	*Flûte harmonique*	8 —			
49°	*Flûte octaviante*	4 —			
50°	*Octavin*	2 —			
51°	*Grand Cornet*	8 rangs			
52°	*Grande Trompette*	8 pieds			
53°	*Musette*	8 —			

Clavier de pédale. *Ut* à *Sol*, 32 notes.

Laye des fonds.			Laye des combinaisons.		
57°	*Flûte*	32 pieds	66°	*Quinte*	5 1/3
58°	*Soubasse*	32 —	67°	*Corno Dolce*	4 pieds
59°	*Flûte*	16 —	68°	*Tierce*	6 2/5
60°	*Violon-basse*	16 —	69°	*Septième*	4 4/7
61°	*Soubasse*	16 —	70°	*Bombarde*	32 pieds
62°	*Quinte*	10 2/3	71°	*Basson*	16 —
63°	*Flûte*	8 pieds	72°	*Bombarde*	16 —
64°	*Violoncelle*	8 —	73°	*Trompette*	8 —
65°	*Bourdon*	8 —	74°	*Clairon*	4 —

BOUTONS DE COMBINAISONS

1°	*Octaves graves du Grand Orgue.*		5°	*Octaves aiguës Récit à la pédale.*	
2°	— —	*Positif.*	6°	*Trémolo Positif.*	
3°	— —	*Récit.*	7°	*Trémolo Récit.*	
4°	— —	*Solo.*	8°	*Trémolo Solo.*	

Côté droit.			Côté gauche.		
9°	*Combinaisons Pédale.*		14°	*Combinaisons Pédale.*	
10°	—	*Grand Orgue*	15°	—	*Grand Orgue*
11°	—	*Positif*	16°	—	*Positif*
12°	—	*Récit*	17°	—	*Récit*
13°	—	*Solo*	18°	—	*Solo.*

PÉDALES DE COMBINAISONS

1°	*Fonds Pédale.*	10°	*Introduction des jeux de combinaisons Solo.*
2°	*Tirasse Grand orgue.*	11°	*Expression Positif.*
3°	*Tirasse Positif.*	12°	*Expression Récit.*
4°	*Tirasse Récit.*	13°	*Expression Solo.*
5°	*Tirasse Solo.*	14°	*Copula grand orgue sur machine*
6°	*Introduction des jeux de combinaisons Pédale.*	15°	— *Positif sur Grand Orgue*
7°	*Introduction des jeux de combinaisons Grand orgue.*	16°	— *Récit sur Grand Orgue*
8°	*Introduction des jeux de combinaisons Positif.*	17°	— *Solo sur Grand Orgue*
9°	*Introduction des jeux de combinaisons Récit*	18°	— *Récit sur Positif.*
		19°	— *Solo sur Positif*
		20°	— *Solo sur Récit.*

Se basant sur ce principe que les basses profondes ont besoin d'une grande quantité d'air, à basse pression, et que la pression doit augmenter avec un débit moindre, — au fur et à mesure que la taille des jeux diminue ou qu'on monte dans les dessus, — les pressions différentes de cet orgue sont au nombre de 28.

Nous citerons en détail celles des jeux de la pédale :

Pression de 0,08 : première octave de la flûte 32 p. et de la soubasse 32 p.

Pression de 0,085 : première octave, flûte 16 p., violonbasse 16 p., soubasse 16 p., quinte 10 2/3; deuxième octave, flûte et soubasse 32 p.

Pression de 0,09 : flûte 8, violoncelle 8, bourdon 8; le complément des 2 jeux de 32 p. de la quinte 10 2/3, des trois 16 p. et les jeux des numéros 66°, 67°, 68° et 69°.

Pression de 0,095 : la bombarde 32 p. sur laye spéciale.

Pression de 0,10 : jeux 71°, 72°, 73° et 74°.

Comme les basses sont divisées en deux, de chaque côté des autres parties de l'orgue, 10 réservoirs ont

été nécessaires pour assurer la stabilité de l'air à ces 18 jeux.

Au premier clavier (grand orgue), la laye des fonds est à la pression de 0,095 pour les basses, de 0,10 pour le médium et 0,105 pour les dessus. La laye des jeux de combinaisons dispose de 0,105 pour les basses et de 0,11 pour les dessus, soit 5 pressions différentes pour ce groupe de 18 jeux.

Au deuxième, au troisième et au quatrième clavier, pressions différentes pour les basses et les dessus, — pressions de 0,10 à 0,13, avec 0,15 pour la chamade.

Toutes ces pressions différentes sont assurées par des réservoirs régulateurs munis eux-mêmes de boîtes régulatrices avec soupapes fonctionnant automatiquement suivant l'écoulement de l'air (voir figure 177). Ces réservoirs reçoivent la pression initiale (0,17) venant de la soufflerie placée au-dessus de la voûte de la basilique. L'air est transmis de cette soufflerie aux différents réservoirs par un gros conduit d'abord et, ensuite, par une multitude d'autres conduits plus petits et proportionnés au débit de chacun des réservoirs. C'est également à ces réservoirs qu'est puisée, au moyen de tubes de métal appelés

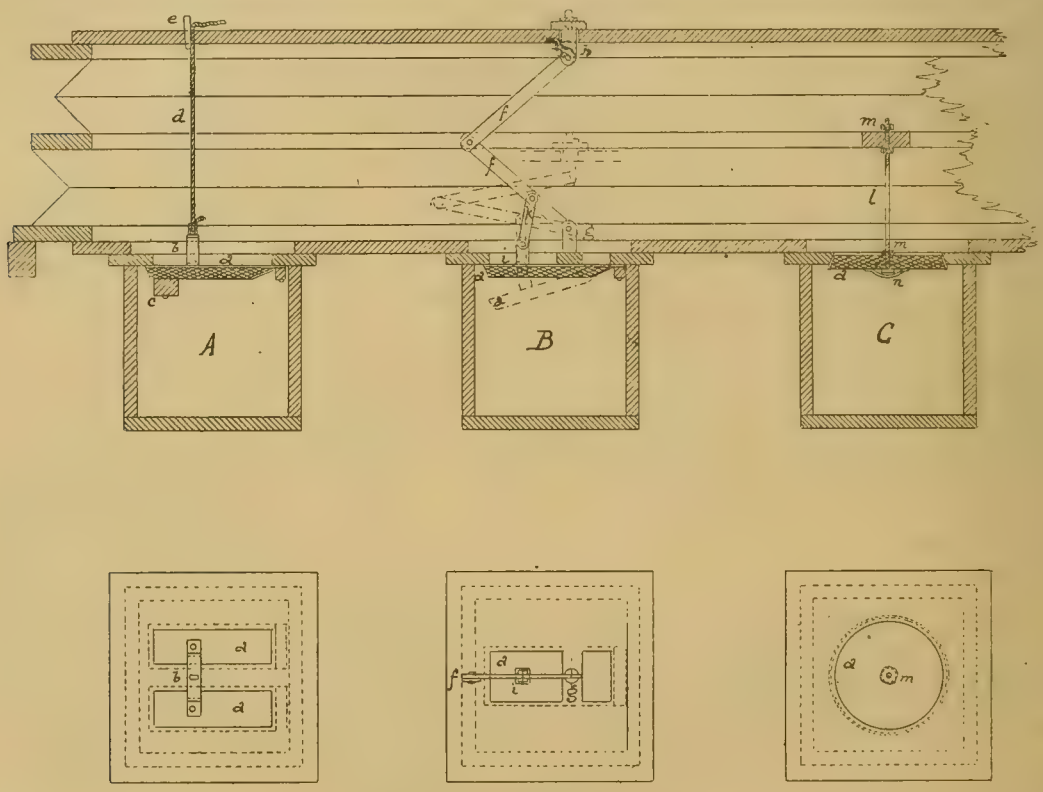


Fig. 177. — Boites régulatrices.

A, boites à doubles soupapes commandées par un câble; *B*, boite avec soupape commandée par un parallélisme, ou genouillère; *C*, boite avec soupape ronde commandée par un boulon.

a, soupapes; *b*, pont réunissant les deux soupapes de la boite *A*; *c*, poids fixé contre les soupapes; *d*, câble de commande; *e*, coin de fixation du câble dans la table mobile du réservoir; *f*, branches de la genouillère; *g* et *h*, maillons recevant les axes des extrémités de la genouillère; *i*, maillon fixé sur la soupape; *k*, petit tirant de transmission du mouvement de la genouillère à la soupape; *l*, boulon de commande; *m*, écrous de réglage; *n*, boursette recouvrant la tête du boulon.

porte-vents, l'alimentation des sommiers auxiliaires, des machines pneumatiques et des moteurs des tirages de registres. Cent mètres cubes d'air à la minute sont indispensables à la bonne marche de tous les organes. Et cependant aucune perturbation et aucune altération ne se produisent, malgré les à-coups inévitables dans la manipulation de jeux ou de groupes de jeux, ou les brusques appels de telle ou telle combinaison.

Harmonisation de chaque jeu dans le caractère qui lui est propre, homogénéité parfaite dans la sonorité, perfection et rapidité dans les transmissions, tels sont les avantages d'une installation comme celle dont nous venons de parler.

*
* *

Les premières soufflerie, décrites dans la partie historique, ne comportaient jamais de réservoirs; et il n'est pas rare de rencontrer, de nos jours, des instruments importants où ce complément indispensable fait absolument défaut. Nous devons cependant faire remarquer que, dès 1840, A. Cavaillé-Coll dota ses instruments, sinon de réservoirs nombreux placés sous les sommiers, au moins de souffleries à différentes pressions.

Dès 1850, on a tenté de remplacer les souffleries par des machines; les premiers essais n'ont pas été concluants. Encombrement et bruit ont fait abandonner les premières machines à vapeur, puis à gaz. Depuis 50 ans, le problème a été résolu d'une manière plus satisfaisante et, à la suite de recherches fort intéressantes, on peut aujourd'hui adapter aux souffleries d'alimentation : des moteurs à air comprimé, des moteurs à air chaud, des moteurs hydrauliques, des moteurs électriques ou, plus simplement encore,

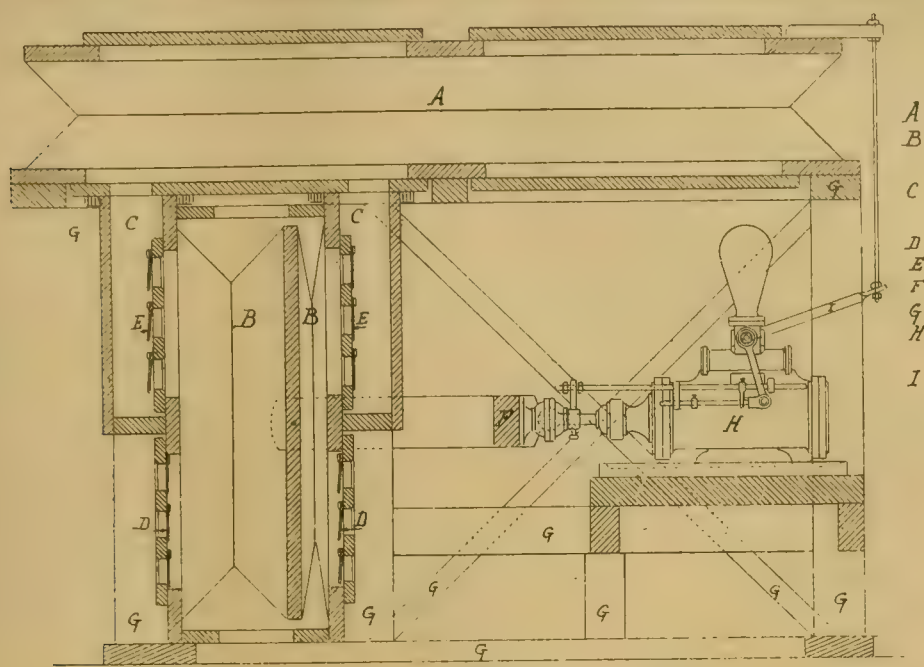


FIG. 178. — SOUFFLERIE HYDRAULIQUE.

A, réservoir; *B*, pompe double à tables parallèles; *C*, porte-vents conduisant le vent des pompes au réservoir; *D*, soupapes d'aspiration; *E*, soupapes de retenue; *F*, barre d'attelage des pompes; *G*, charpente; *H*, moteur hydraulique avec accouplement à rotule; *I*, levier régulateur.

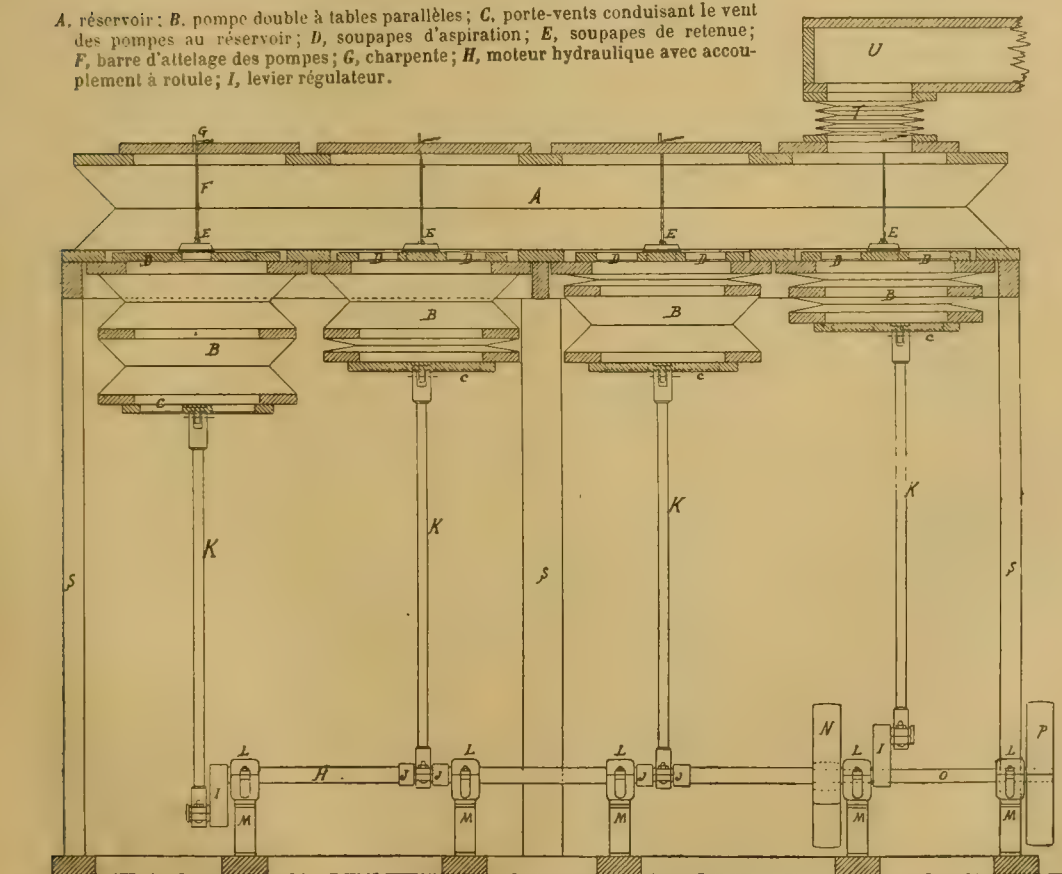


FIG. 179. — SOUFFLERIE A QUATRE POMPES AVEC MOTEUR ÉLECTRIQUE.

A, réservoir à plis simples; *B*, pompes à plis doubles; *C*, soupapes d'aspiration et de retenue des pompes; *D*, soupapes de retenue du réservoir; *E*, soupapes de décharge du réservoir dans les pompes; *F*, lien reliant la soupape de décharge avec la table mobile du réservoir; *G*, cheville de fixation du lien dans la table mobile du réservoir; *H*, arbre à vilebrequins et à manivelles; *I*, manivelles; *J*, vilebrequins; *K*, bielles transmettant le mouvement des manivelles et des vilebrequins aux pompes; *L*, paliers graisseurs; *M*, chaises supportant les paliers; *N*, poulie de commande de l'arbre à vilebrequins; *O*, arbre intermédiaire de transmission; *P*, poulie de commande de l'arbre intermédiaire; *S*, bâti ou charpente supportant la soufflerie; *T*, gosier; *U*, porte-vent conduisant le vent dans l'orgue.

des ventilateurs (turbines montées sur moteurs) avec lesquels il devient facile de fournir les réservoirs d'air sans le secours d'une soufflerie alimentaire, — le ventilateur pouvant être calculé pour donner la quantité d'air en même temps que la pression ini-

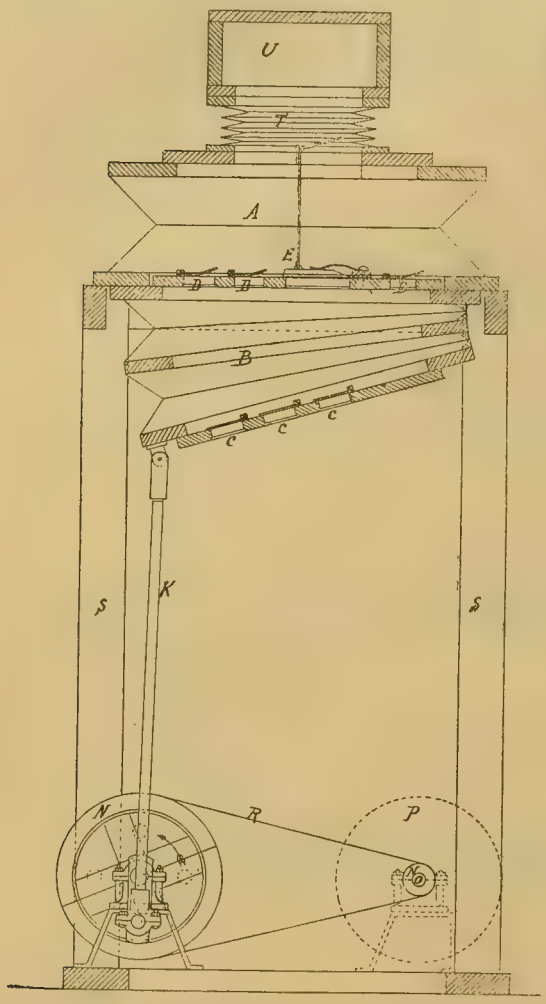


FIG. 180. — SOUFFLERIE A QUATRE POMPES AVEC MOTEUR ÉLECTRIQUE.

A, réservoir; *B*, pompes à doubles plis; *C*, soupapes d'aspiration; *D*, soupapes de retenue; *E*, soupapes de sûreté s'ouvrant lorsque le réservoir *A*, étant rempli du vent fourni par les pompes *B*, a atteint son ouverture maximum. Leur rôle consiste à faire passer le vent d'une pompe dans l'autre et éviter l'éclatement du réservoir; F, G, lien et cheville rendant les soupapes *E* solidaires avec la table mobile du réservoir; *H*, arbre de commande de la soufflerie, à manivelles *I* et vilebrequins *J*; *K*, bielles transmettant le mouvement des manivelles *I* et des vilebrequins J aux pompes *B*; *L*, paliers graisseurs; *M*, chaises supportant les paliers; *N*, poulies de transmission de commande; *O*, arbre intermédiaire; *P*, poulie intermédiaire de démultiplication du nombre de tours du moteur; *R*, courroie de transmission; *S*, charpente; *T*, gosier; *U*, portevent conduisant le vent dans l'orgue.

tiale. Mais il est mieux de placer près de l'appareil soufflant tout au moins un grand réservoir, réglant la pression initiale, comme l'indique la figure 184.

***

Soufflerie et réservoirs se construisent d'une manière identique et ne diffèrent que de volume ou de surface (voir fig. 185 et 186).

Lorsque la soufflerie alimentaire — pourvue ou non d'un ventilateur — est placée à l'intérieur de l'orgue avec, immédiatement au-dessus, un ou deux réservoirs régulateurs, la soufflerie est reliée aux réservoirs par des gosiers à soupapes (fig. 187), et

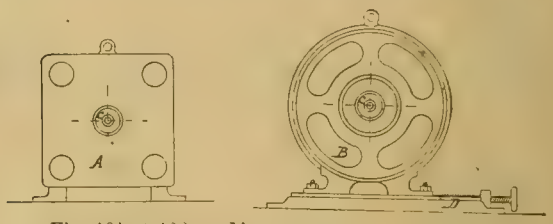


FIG. 181 et 182. — MOTEUR A COURANT CONTINU ET ALTERNATIF.

A, moteur électrique à courant continu; *B*, moteur électrique à courant alternatif; *C*, poulie; *D*, chariot tendeur.

les réservoirs aux sommiers par des gosiers simples (fig. 188). On obtient ainsi une pression initiale régulière pour la soufflerie et d'autres pressions pour les réservoirs, sans secousses ni altérations.

Manière de calculer la charge des souffleries:

Le calcul de la charge à mettre sur un soufflet ou

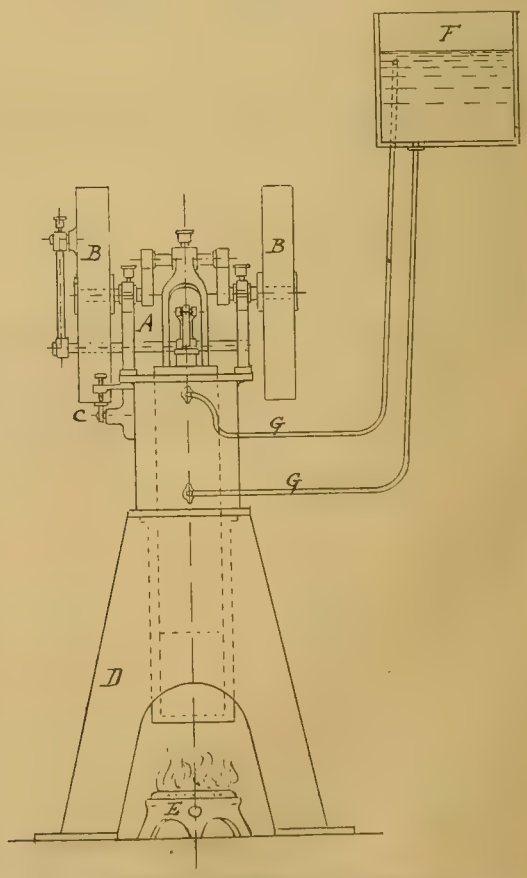


FIG. 183. — MOTEUR A AIR CHAUD.

A, moteur; *B*, volants; *C*, frein; *D*, support du moteur; *E*, réchaud; *F*, réservoir d'eau; *G*, tuyaux de circulation pour le refroidissement du cylindre du piston.

sur un réservoir est obtenu par le produit de sa surface (dans le calcul de laquelle on a diminué sur chacune de ses dimensions deux demi-largeurs de plis) par la pression que l'on veut obtenir et dont on a déduit au préalable la pression produite par

FIG. 184. — SOUFFLERIE AVEC VENTILATEUR ET APPAREIL DE RÉGLAGE.

A, ventilateur; *C*, isolateurs en caoutchouc; *D*, manchon souple; *E*, boîte régulatrice à rideau (*a*, cloison intérieure; *b*, rideau; *c* rouleau mobile; *d*, trous pour le passage du vent; *e*, soupapes de retenue); *F*, gros conduit allant de la boîte au réservoir régulateur; *G*, réservoir; *H*, conduit allant du réservoir à l'intérieur de l'orgue; *I*, *J*, câble et poulie de commande du rideau.

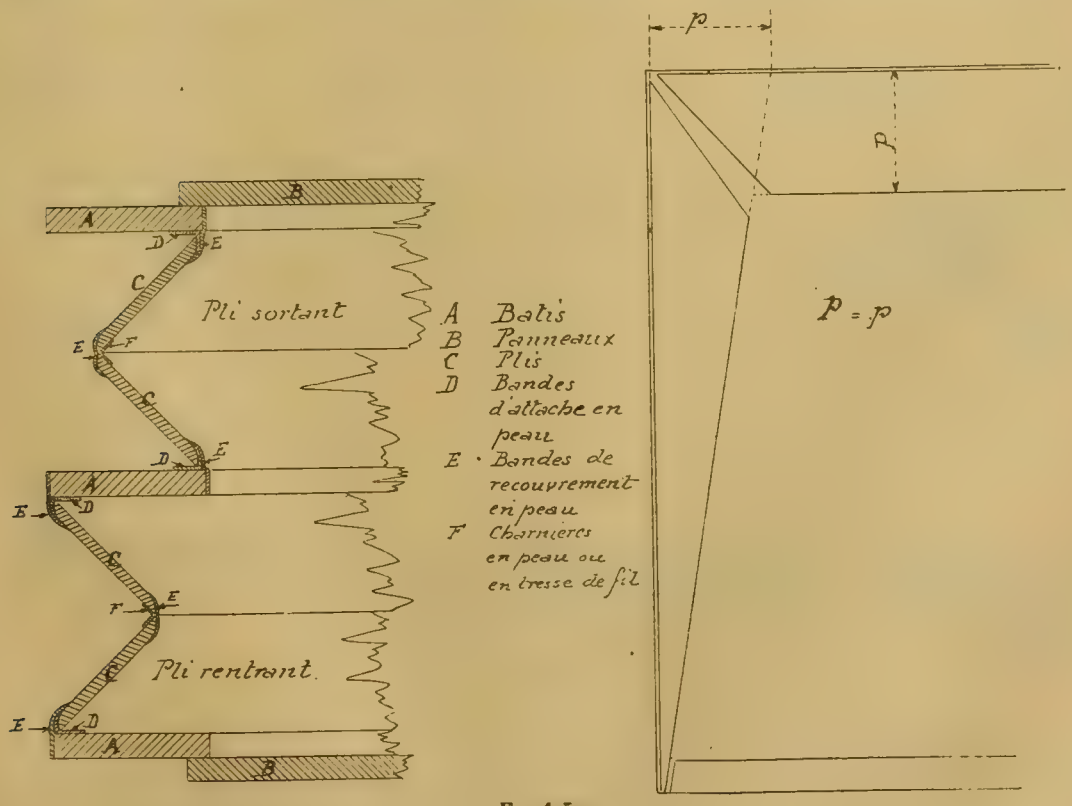


FIG. 185.

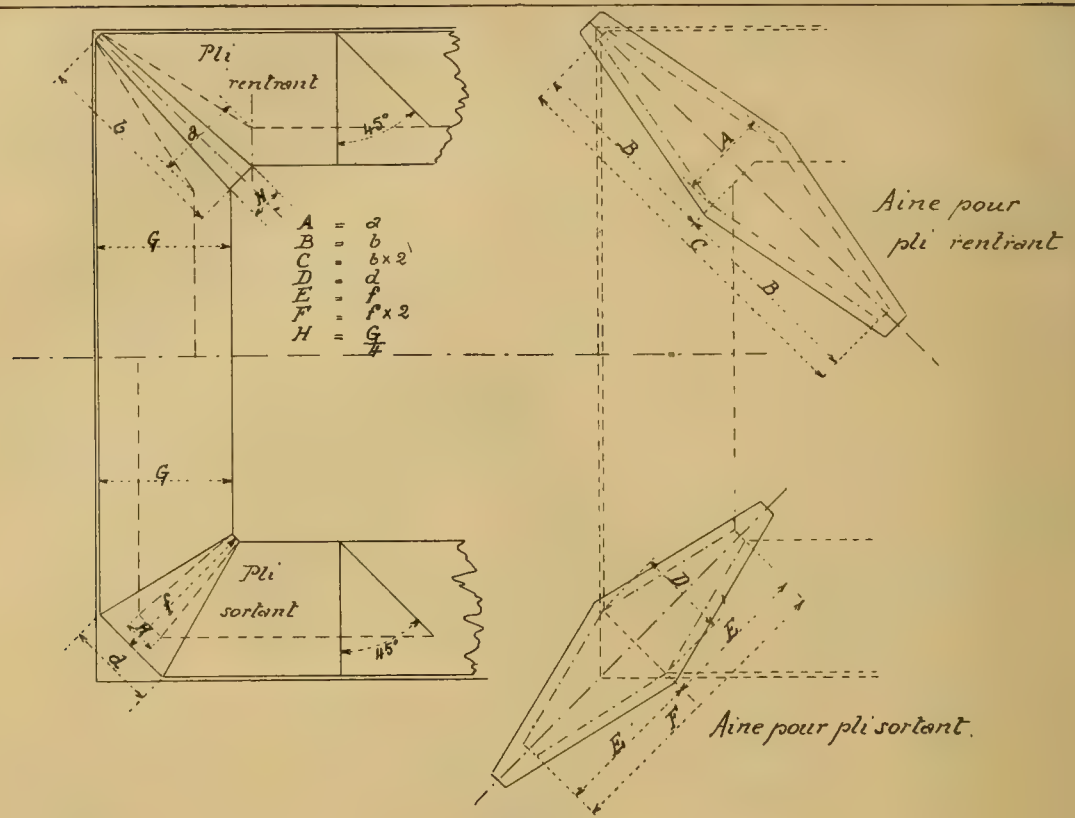


Fig. 186.

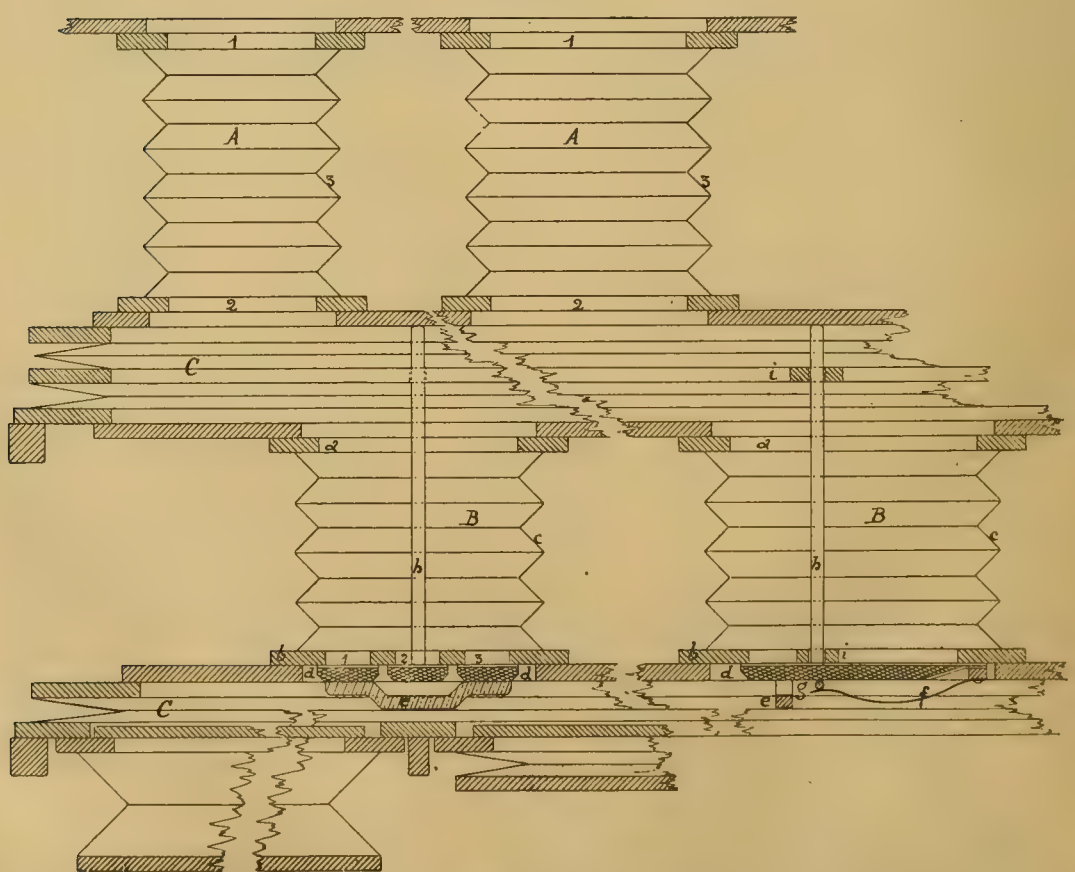


Fig. 187 et 188.

A, gosier ordinaire, face et côté (1 et 2, châssis; 3, plis); *B*, gosier régulateur, face et côté (*a* et *b*, châssis; *c*, plis; *d*, soupapes; *e*, pont réunissant les soupapes 1 et 3; *f*, ressorts de rappel des soupapes; *g*, rouleau servant de chemin de roulement au ressort *f*; *h*, bâton de commande de la soupape 2 et, par intermédiaire, des soupapes 1 et 3; *i*, guides du bâton); *C*, réservoirs.

le poids même de la table mobile du soufflet ou du réservoir. Le résultat est ensuite affecté d'un coefficient destiné à servir de correcteur à certaines résistances, telles que celle due à la raideur des plis, à celle des aines, etc.

La formule se réduit à ceci. Etant donné que

la longueur du soufflet est représentée par..... A
la largeur par..... B
la largeur des plis par L
la pression recherchée par ..... P
la pression donnée par le poids de la table mobile (cette pression est généralement de 0m,03 à 0m,04 de hauteur de colonne d'eau) par ..... P
le coefficient de correction (en pratique il est estimé à 1,04) par. C

On a :

$$\text{Surface} = S$$

$$S = \left(A - \frac{2L}{2}\right) \times \left(B - \frac{2L}{2}\right).$$

Charge à mettre sur le réservoir :

$$\left(A - \frac{2L}{2}\right) \times \left(B - \frac{2L}{2}\right) \times (P - p) \times C.$$

$$\text{ou : } S \times (P - p) \times C$$

Premier exemple : Supposons une soufflerie à doubles plis, de 2m,00 × 1,50, avec des plis de 0,12. Pour obtenir une pression de 0,10, nous aurons :

La surface :

$$2{,}00 - \frac{2 \times 0{,}12}{2} \text{ ou } 2{,}00 - 0{,}12 = 1^{m},88$$

$$1{,}50 - \frac{2 \times 0{,}12}{2} \text{ ou } 1{,}50 - 0{,}12 = 1{,}38$$

$$1{,}88 \times 1{,}38 = 2^{m^2},5944 \text{ ou } 25944 \text{ cm}^2.$$

La table du soufflet donnant par son poids une pression de 0,03 de colonne d'eau, et puisque 0,10 de colonne d'eau équivalent à 0k,010 par centimètre carré de surface, la charge à mettre sur le soufflet sera égale à 0,10 — 0.03, soit 0,07; ce qui revient à dire qu'il y aura autant de fois 0k,007 qu'il y aura de centimètres carrés de surface, soit donc :

$$25.944 \times 0{,}007 = 181^{kg},608;$$

en appliquant le coefficient de correction de 1,04, on obtient :

$$181^{k},608 \times 1{,}04 = 188^{kg},872$$

Deuxième exemple : Supposons une soufflerie de 3 m,00 × 2m,00, avec des plis de 0,20 et devant avoir une pression de 0,15. Nous aurions :

La surface :

$$3{,}00 - \frac{2 \times 0{,}20}{2} = 3{,}00 - 0{,}20 = 2{,}80$$

$$2{,}00 - \frac{2 \times 0{,}20}{2} = 2{,}00 - 0{,}20 = 1{,}80$$

$$2{,}80 \times 1{,}80 = 5^{m},04 \text{ ou } 50.400 \text{ cm}^2$$

La table du soufflet donnant par son poids 0,03, la pression à obtenir en plus serait de :

$$0{,}15 - 0{,}03 = 0{,}12 \text{ ou } 0^{k},012 \text{ par cm}^2 \text{ de surface.}$$

Soit donc une charge de :

$$50.400 \times 0^{k},012 = 604^{k},800;$$

en appliquant le coefficient de correction de 1,04 on obtient :

$$604{,}800 \times 1{,}04 = 628^{k},992.$$

LA CHARPENTE

La charpente est devenue au XXe siècle une chose compliquée. Les anciens *s'accrochaient* après les murs et le buffet, sans aucune recherche des points solides ou de la force de résistance. Il en résultait des fatigues énormes, une usure précoce et des tassements incompatibles dans des œuvres qui doivent être immuables. Combien de buffets superbes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ont dû à une charge trop grande, sur tel ou tel assemblage, d'être complètement déformés ou disloqués!

Donc, la charpente d'un orgue compte et elle doit être étudiée de telle sorte que : solidement assemblée et boulonnée, reposant sur une semelle qui maintient son écartement à la base, complètement indépendante du buffet et des cloisons, elle soutienne non seulement les sommiers, la soufflerie et les réservoirs, mais aussi serve de cadre ou d'appui à tous les organes de transmission sans qu'il soit besoin — au cours de la construction — d'ajouter un montant, une traverse ou une tapée qui, en gâtant déjà la symétrie, n'auraient pas de fonctions dans l'ordonnance générale.

Lors de l'établissement des plans, le facteur doit avoir soin de disposer toutes les parties de son instrument de manière à ce que la charge soit, autant que possible, uniformément répartie et que l'ensemble forme une masse très solide[1].

BOITES EXPRESSIVES

Nous avons dit précédemment qu'en 1712, le facteur JORDAN fit à l'orgue de l'église Saint-Magnus-le-Martyr, à Londres, la première application de la boîte

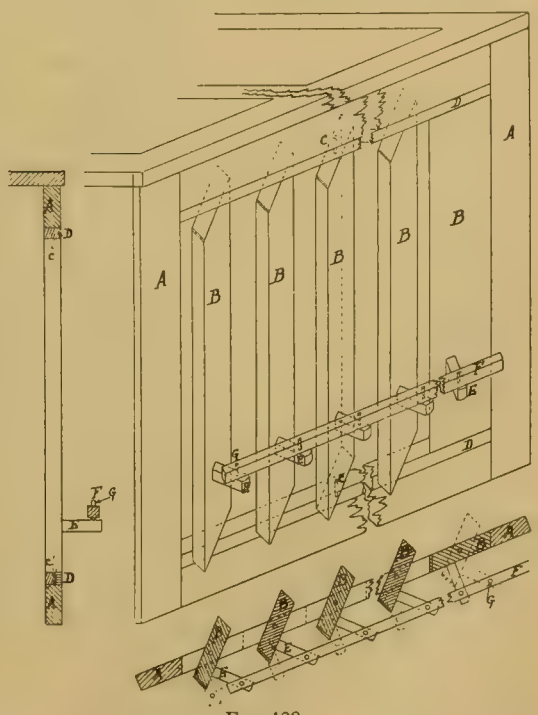


FIG. 189.

A, bâti de la boîte expressive; *B*, lames expressives verticales mobiles sur les axes *C*; *D*, tasseaux servant de coussinets aux axes *C*; *E*, maillon de commande des lames expressives; *F*, tirant de manœuvre des lames (ce tirant accouple toutes les lames par l'intermédiaire des axes *G* et des maillons *E*; il est actionné par la pédale d'expression). *Sur le dessin, 4 des lames sont figurées ouvertes et la 5e fermée.*

1. Nous avons déplacé, pour les changer de place dans un hall, — à 15 ou 20 mètres de distance, — des orgues de 35 à 40 jeux (trois claviers et pédale), avec toute la mécanique réglée et les tuyaux en place, sans que ces déplacements aient déréglé les transmissions ou dérangé l'accord.

expressive; invention féconde en résultats. En effet, on ne concevrait pas de nos jours un orgue à deux claviers manuels sans un récit-expressif; pas plus qu'un orgue à trois claviers sans un positif-expressif, comme le récit. Certains facteurs ont dépassé le but en rendant complètement expressifs tous les jeux de tous les claviers, y compris la pédale, enfermés dans une seule boîte. Des adaptations de ce genre — elles ne sont pas rares — vont à l'encontre de tout le parti que l'on peut tirer des effets d'une ou plusieurs boîtes, avec des sonorités propres à chaque clavier.

Des glissières, il n'est plus question, non plus que de jalousies horizontales. Les boîtes expressives modernes sont spacieuses (certaines renferment des jeux de 16 pieds) et aménagées de telle sorte que tous les tuyaux soient à leur aise et puissent facilement être accordés. Rien n'est plus impressionnant que d'entendre l'ensemble des 16 à 18 jeux d'un récit, dans une grande boîte aux parois bien étoffées et aux lames fermant hermétiquement.

La construction des boîtes est toujours appropriée à la grandeur de l'instrument : épaisseur des bois pour les côtés non munis de lames et le plafond, épaisseur et largeur des lames, garnitures, soins donnés aux fermetures, précision des mouvements de commande; autant de détails qui assurent le succès.

Les boîtes expressives, dont toutes les parties sont imprégnées (intérieurement et extérieurement) d'un enduit à chaud, puis poncées et vernies, donnent des effets infiniment supérieurs aux boîtes moins soignées comme construction.

La commande du mouvement des lames, — depuis les claviers, — qui se faisait autrefois au moyen d'une pédale, dite « à cuillère », placée à droite de l'organiste, se fait maintenant par un petit plateau à bascule appelé « sabot », placé au centre de la console et au-dessus du pédalier. Cette nouvelle pédale de combinaison reste au point où l'organiste la laisse, ce qui simplifie beaucoup la manœuvre et augmente les effets[1].

LES CLAVIERS ET LES REGISTRES

Claviers manuels. — Dans la partie historique, nous avons indiqué les différentes transformations des claviers avec leur étendue, en partant de l'époque où nous trouvions des précisions, jusqu'à nos jours.

Le nombre des claviers à mains d'un orgue moderne varie de un à cinq; voici les noms de ces différents claviers — à partir de deux — dans l'ordre dans lequel ils se suivent de bas en haut :

DEUX CLAVIERS	TROIS CLAVIERS	QUATRE CLAVIERS	CINQ CLAVIERS
Grand orgue	*Grand orgue*	*Grand orgue*	*Grand Chœur*[2]
Récit expressif	*Positif expressif*	*Positif expressif*	*Grand orgue*
	Récit expressif	*Récit* —	*Positif expressif*
		Solo —	*Récit* —
			Solo[3] —

L'étendue des claviers — qui ne dépassait pas 56 notes, en France, et 58 notes, en Angleterre, il y a trente ans — est aujourd'hui de 61 notes. Cette étendue sera probablement augmentée; nous avons signalé dans la partie historique des instruments modernes ayant déjà 77 notes.

La division des touches est très sensiblement la même partout; et la différence entre les règles de tous les pays ne dépasse pas quelques millimètres sur une étendue de cinq octaves, — moyenne 164 millimètres pour les sept touches inférieures d'une octave.

La position des claviers était anciennement fort incommode, et l'idée de placer tout le mécanisme de commande, en avant de l'orgue, dans un meuble appelé *console*, n'avait pas résolu le problème, puisque l'organiste devait continuer — comme dans les instruments du XVIIIe siècle — à avancer tout le corps pour atteindre les touches, même dans un orgue à deux claviers. En modernisant les vieux instruments — où il était impossible de supprimer le « positif », placé dans le dos de l'organiste — et en établissant de nouvelles consoles, les facteurs se sont mis d'accord avec les organistes pour établir une disposition plus rationnelle. Aujourd'hui, les claviers manuels, quel qu'en soit le nombre, et quelle que soit la disposition mécanique[4], peuvent être joués le corps restant d'aplomb. L'avancement du clavier du bas, par rapport au bâti de la console, doit être en moyenne de 0,30 pour un orgue à deux claviers, en allant jusqu'à 0,40 pour quatre claviers; ces mesures variant encore suivant la quantité dont les claviers se surplombent.

Claviers et pédale. — Si les claviers à mains sont à peu près semblables partout, il n'en va pas de même pour les pédaliers. Différents congrès[5] ont déterminé la longueur et l'épaisseur des touches ainsi que leurs divisions. Mais la meilleure disposition, dans chaque pays, a été donnée par les grands facteurs, d'accord avec les maîtres organistes. Si en Angleterre, en Amérique, en Allemagne et en France la forme diffère[6], tout au moins les mêmes divisions ont été adoptées, avec des différences peu sensibles pour toute l'étendue. Cette bonne entente permet aux virtuoses de retrouver dans tous les pays des claviers de pédale qui ne les obligent pas à une étude spéciale, comme c'était le cas à la fin du siècle dernier.

L'étendue des pédaliers qui n'était, au moment du congrès de Malines, que de 27 notes pour les orgues ordinaires (!) et de 30 notes pour les grandes orgues, est aujourd'hui de 30 notes pour tous les instruments, grands ou petits, et l'on paraissait vouloir s'en tenir dorénavant à ce chiffre. Mais CH.-M. WIDOR, le maître organiste, ayant demandé dans son ouvrage *Techni-*

1. Voir fig. 189. Boîte expressive moderne; une partie est ici représentée. En moyenne les lames doivent avoir 0.15 en largeur et 1 m. en hauteur; les panneaux ou châssis ne dépassant pas dix lames, pour éviter le tassement. Donc, pour avoir une boîte de 3m,20 × 3m,30 — pour un huit pieds — 9 panneaux semblables seraient nécessaires pour une face expressive.

2. Dans certains cas, et parce qu'il y a toujours — dans un orgue à cinq claviers — des machines pneumatiques ou d'autres appareils d'introduction, le premier clavier grand chœur sert de clavier neutre ou muet. On peut accoupler dessus tous les autres claviers et faire intervenir ensuite, au moyen d'une pédale ou d'un bouton, le combinaison, les jeux qui lui sont propres.

3. Le solo, qui s'appelle quelquefois *écho*, peut être composé de jeux forts, non expressifs — comme dans l'orgue du Trocadéro; — ou de jeux très puissants, expressifs, avec chamade en avant, — comme dans l'orgue du Sacre-Cœur de Montmartre.

4. Claviers adhérents, — c'est-à-dire « en fenêtre » sur la face ou sur les côtés, claviers en console, — l'exécutant tournant le dos à l'orgue ou lui faisant face.

5. Entre autres, congrès de Malines, 1864.

6. Fig. 190, pédalier français, MUTIN-CAVAILLÉ-COLL; fig. 191, pédalier anglais et allemand; fig. 192, pédalier américain.

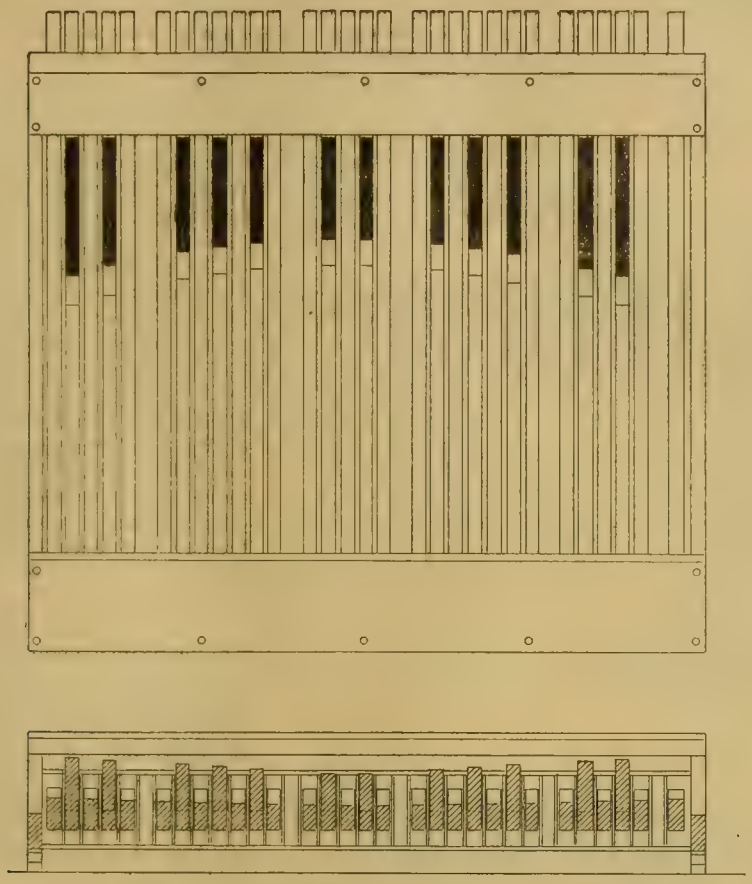


Fig. 190. — Pédalier Mutin-Cavaillé-Coll.

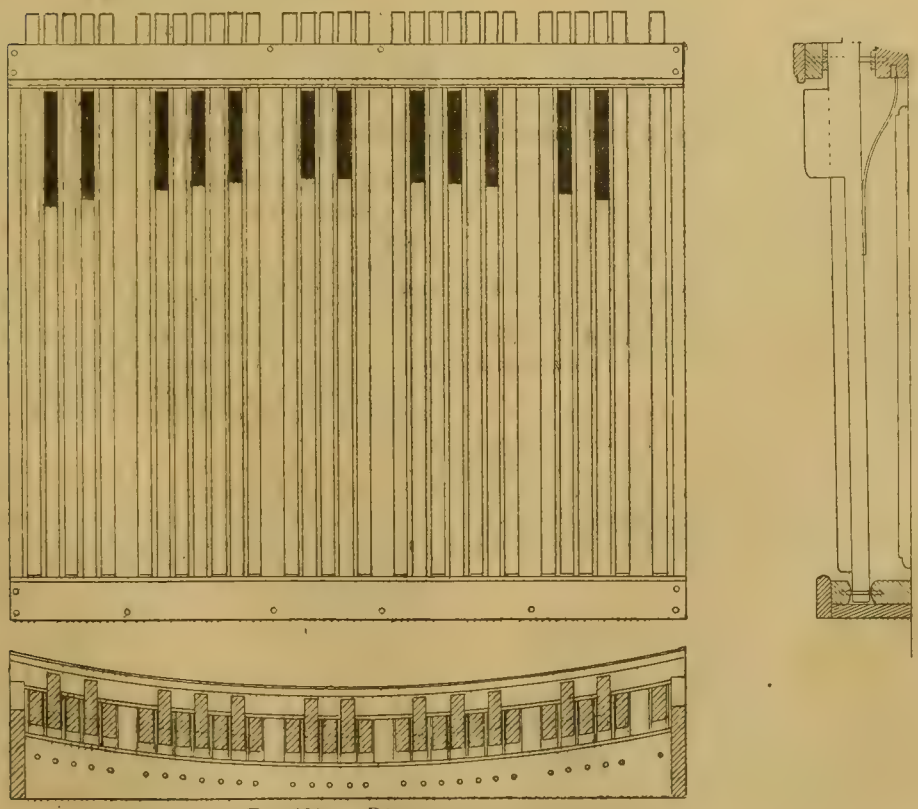


Fig. 191. — Pédalier anglais et allemand.

que de l'Orchestre Moderne[1] les mêmes points terminus aux pieds qu'aux mains, le facteur Ch. Mutin répondit à ce désir en construisant des pédaliers de 32 notes par addition d'un F♯ et d'un G dans les dessus; l'aplomb du pédalier, par rapport aux claviers à mains, n'étant reporté sur la gauche que de 32 mm.

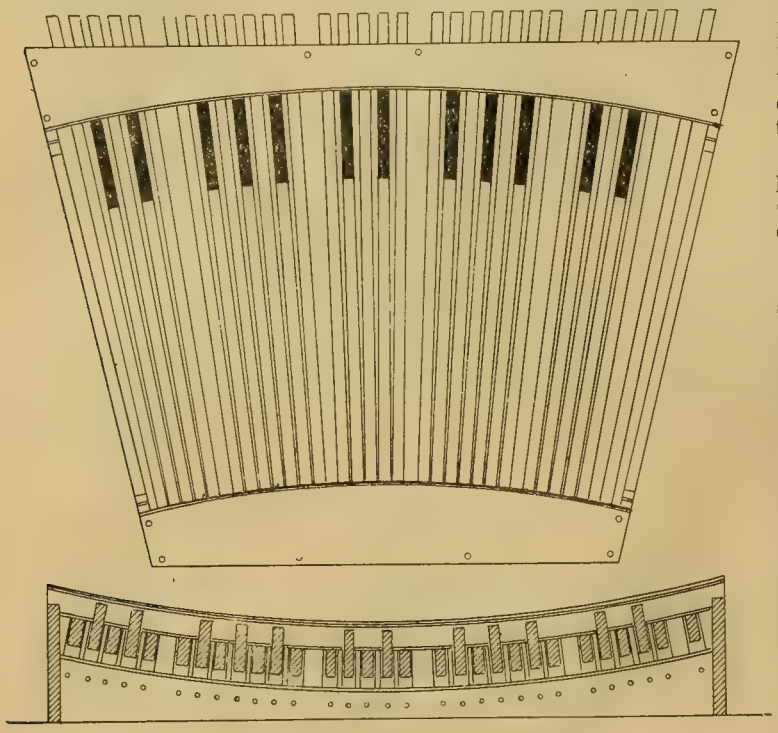


Fig. 192. — Pédalier anglais et américain.

Registres. — La disposition des registres varie suivant le nombre des claviers et des jeux. Avec les anciens claviers « en fenêtre », les registres étaient placés en hauteur, de chaque côté des claviers, et, en général, groupés par sommier. Depuis 50 ans, les registres sont sur des gradins, chaque rangée à la hauteur du clavier auquel les jeux sont destinés; si le nombre des registres est trop considérable, — comme dans les orgues de Saint-Sulpice, de Notre-Dame de Paris et du Vœu National, — les gradins sont circulaires. En Angleterre et en Amérique, on semble préférer la disposition des tablettes, placées à 45°, verticalement, de chaque côté du groupe formé par les claviers.

La course des boutons de registres, qui était autrefois de 15 à 30 centimètres, et souvent inégale, se trouve réduite maintenant à 6 ou 7 centimètres, si l'orgue est entièrement mécanique, et à moins de 3 centimètres si le tirage est pneumatique. Il existe encore d'autres dispositions dont nous allons parler à l'article suivant.

Combinaisons. — On appelle combinaisons tout ce qui, en dehors des claviers et des registres, peut permettre d'augmenter les ressources et les effets dans un orgue. On a toujours cherché à mettre à la disposition de l'exécutant des boutons ou des pédales opérant à la fois sur plusieurs tirages de jeux.

Le dispositif le plus ancien, et qui pendant longtemps a été seul en usage, fut celui d'une pédale tirant ou poussant un certain nombre de jeux, toujours les mêmes. Ce dispositif fut introduit, pour la première fois, en 1729, dans l'orgue de Southwark par Jordan. Dans cet instrument on pouvait tirer ou pousser les jeux de mutation et une trompette sans ôter les mains du clavier. En attendant une transformation complète, Cavaillé-Coll perfectionnait ce système au moyen de boutons tournants, toujours appelés ou repoussés par des pédales, mais qui permettaient de varier les combinaisons.

Un autre procédé a été appliqué par Cavaillé-Coll, en 1835, lorsqu'il construisit les sommiers à doubles layes; les jeux de fond groupés sur une laye, les jeux de mutation et d'anches sur une autre. Cette disposition a été habilement mise à profit pour augmenter considérablement, pour l'époque, les ressources d'un orgue.

En 1862, Cavaillé-Coll terminait la reconstruction du grand orgue de Saint-Sulpice en appliquant pour la première fois le système des combinaisons ajustables. C'était un résultat merveilleux, dépassant de beaucoup, comme étendue d'action, les combinaisons obtenues par les pédales d'appel opérant sur les jeux de la double laye.

A partir de cette époque, et dans tous les pays, on a cherché à doter les orgues de combinaisons fixes ou ajustables. En Allemagne, Sauer construisait des instruments dont le système opérait sur le tirage des jeux, en permettant de fixer deux ou plusieurs combinaisons, avec faculté de revenir aux combinaisons déjà utilisées, c'est-à-dire des combinaisons ajustables et interchangeables. Roosevelt, de New-York, disposait, au-dessus des rangées de boutons de registres, une sextuple rangée de fiches qui répétait 7 fois non seulement les registres, mais aussi d'autres mouvements d'accouplements et de tirasses.

Ces systèmes — pour ne citer que ceux-là à l'étranger — ont été modifiés ou perfectionnés dans un sens favorable à la rapidité d'exécution. L'électricité et l'application du système tubulaire n'ont pas peu contribué à la mise au point de toutes ces combinaisons.

A l'Exposition de 1900, la maison Mutin-Cavaillé-Coll exposait un orgue, à 3 claviers et pédale, muni de 4 combinaisons ajustables et interchangeables, simplement au moyen des registres (et sans augmentation de leur nombre) avec un seul bouton enregistreur par combinaison. L'appel se faisait ensuite, dans l'ordre voulu par l'exécutant, au moyen de 4 pédales. Le même système, appliqué à l'orgue de la Salle Gaveau, à Paris, permet à l'organiste de registrer par avance tous les morceaux d'un concert.

Il nous reste à signaler qu'en dehors des fiches, des boutons ou pédales pour combinaison, presque tous les facteurs placent maintenant, sous la barre d'appui de chaque clavier, des boutons accessoires qui permettent les effets : pianissimo, piano, mezzo-

1. H. Lemoine et Cie, Paris et Bruxelles, 1904.

forte, forte, fortissimo (avec annulation), ainsi que l'appel et le renvoi de groupes de jeux.

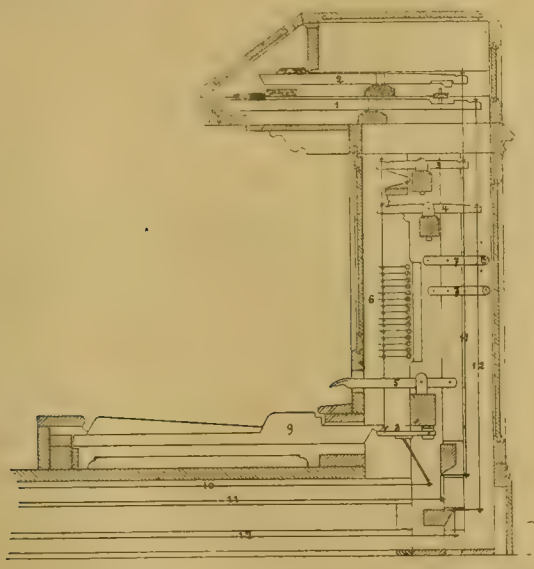
Certains facteurs suppriment presque complètement les pédales de combinaison pour les remplacer par des boutons. Le maître Widor fait très justement remarquer que si l'on a parfois un pied de libre, pour opérer un mouvement, il n'en est pas de même pour les mains[1].

MOUVEMENTS DE TRANSMISSION

On nomme *transmission* l'ensemble des pièces de toute nature servant à relier les sommiers avec les claviers, les registres et les appareils de combinaison. La description détaillée de ces transmissions ne serait qu'un long article de technologie, que seul l'emploi de nombreux dessins pourrait rendre intelligible, sans pour cela démontrer la valeur ou les défauts des différents systèmes en usage.

C'est par centaines qu'il faut compter aujourd'hui les dispositions : à mécanique simple, à mécanique doublée du levier Barker, à transmissions pneumatiques ou tubulaires, doublées, elles aussi, par des appareils électriques.

Les éléments essentiels de la transmission simple sont le rouleau et l'équerre. Le premier est employé pour transmettre latéralement un tirage, tout en restant dans le même plan; le deuxième pour dévier, dans un plan ordinairement perpendiculaire au premier, la direction des tirages. L'on emploie encore des mouvements procédant à la fois du rouleau et de



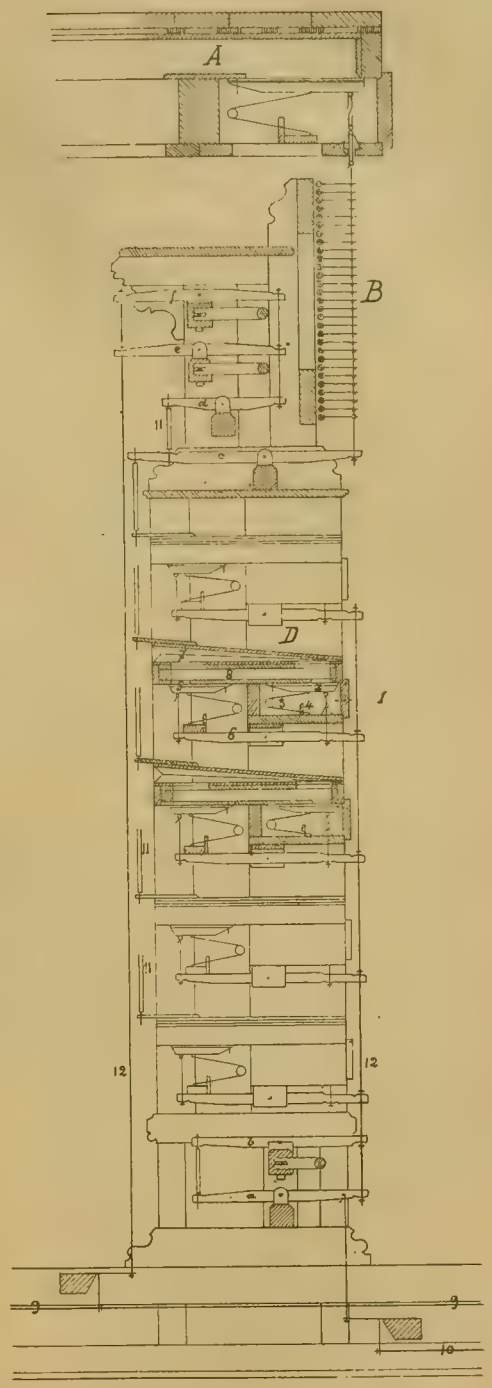


Fig. 193 et 194.

1, clavier grand orgue; 2, clavier récit; 3 et 4, leviers pour les tirasses, c'est-à-dire communication entre le pédalier et les deux claviers annuels; 5, mouvement double qui actionne par les rouleaux 7 les deux séries de leviers 3 et 4; 6, abrégé de renvoi à la division du pédalier ramenée à celles des claviers (cet appareil est appelé abrégé des tirasses); 8, contre-touche actionnée par le pédalier 9 et opérant en même temps sur les tirasses 3 et 4 et sur la pédale (séparée ou empruntée); 10-11 et 12, vergettes qui continuent le mouvement à l'intérieur de l'orgue, soit directement, soit en passant par la machine pneumatique sur laquelle s'opèrent les accouplements d'un clavier sur l'autre, *d, e, f*, fig. 194.

Sur la figure 165 nous retrouvons un grand abrégé *B* placé sous le sommier *A*. Le bâti de cet abrégé 16 porte les rouleaux 17, maintenus par les petits coussinets en cuivre 20, appelés « grenouilles ». Les vergettes 19, qui correspondent avec les vergettes 12, opèrent, au moyen de ces rouleaux et des palettes 18, le tirage des soupapes 6.

l'équerre, et remplissant les fonctions de l'un et de l'autre de ces deux types principaux : leviers de divers genres servant soit à renverser la direction des tirages, soit à en modifier l'amplitude.

Sur les figures 193 et 194, on peut suivre tous les mouvements de transmission mécanique simple ou doublée d'une machine pneumatique pour diminuer

1. Et beaucoup d'instruments ont jusqu'à 20 mouvements en dehors des pédales expressives : tirasses, combinaisons à chaque clavier, octaves graves, octaves aiguës, trémolos, etc.

la résistance des touches. Il ne s'agit là que d'un orgue à 2 claviers manuels avec pédale, mais l'exemple est suffisant pour fixer les idées. Seuls, et pour ne pas brouiller la figure 193, les leviers ou balanciers, qui doivent, pour le tirage des jeux, communiquer par le haut avec les bâtons de registres, et par le bas avec les tirants, rouleaux et équerres qui correspondent aux numéros 12, 13, 14 et 15 de la figure 165, ne sont pas représentés.

Un orgue mécanique à 3 ou 4 claviers à mains et pédale ne se présente pas autrement; nous supposerons toutefois que chaque clavier possède une machine pneumatique, et que dans un grand bâti se trouveront placées, au centre de l'instrument, toutes les séries d'accouplements d'un clavier sur un autre, à l'unisson ou à l'octave. Bien entendu, dans un très grand orgue moderne, à transmission mécanique pour les claviers, il ne saurait être question des leviers ou balanciers, dont nous parlions plus haut, pour le tirage des registres. Au moyen de dispositifs variant à l'infini, on place derrière les boutons de registres, palettes, pédales ou boutons accessoires, des commandes pneumatiques qui, au moyen de soufflets à double effet, ou à effet simple, opèrent le mouvement. L'orgue peut aussi rester mécanique pour les claviers manuels — sans machine pneumatique — avec un système de sommiers comme celui de la figure 174. Si l'orgue est tubulaire, un dispositif pour les claviers — comme celui dont nous venons de parler pour le tirage des registres — permettra d'employer le sommier fig. 173.

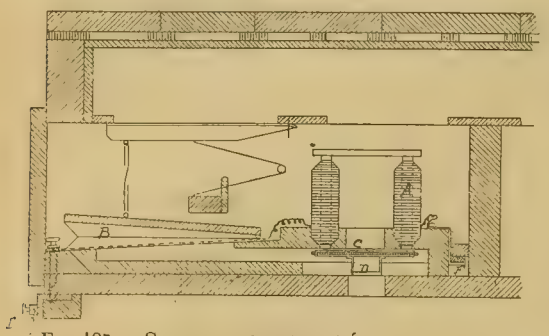


Fig. 195. — Sommier a commande électro-pneumatique système Albert Peschand.

A, électro-aimant; *B*, soufflet moteur; *C*, soupape commandée par l'électro-aimant; *D*, tube méplat d'échappement; *E*, borne pour fil; *F*, borne de pôle commun.

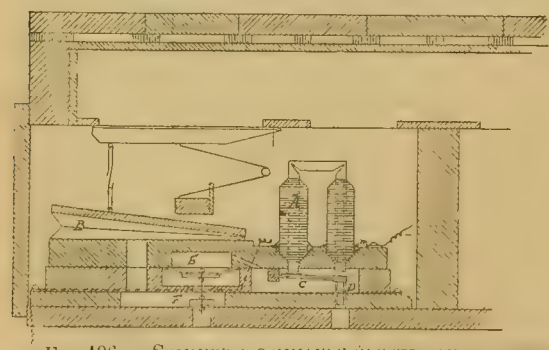


Fig. 196. — Sommier a commande électro-pneumatique système Schmolle et Nols.

A, électro-aimant à branches creuses; *B*, soufflet moteur; *C*, soupape commandée par l'électro-aimant; *D*, tube d'échappement; *E*, membrane de commande de la soupape à double effet *F*.

Enfin, si l'orgue doit être électrique, pour la transmission des touches et des registres, nous pouvons nous reporter aux figures 175 et 176 (sommiers Gabriel Cavaillé-Coll). Mais nous insistons sur ce fait que les exemples qui viennent d'être cités ne constituent pas, à beaucoup près, tout ce qui peut être fait pour les transmissions. Un sommier (*A*, fig. 165) avec soupapes ordinaires et registres peut parfaitement fonctionner pneumatiquement ou électriquement[1].

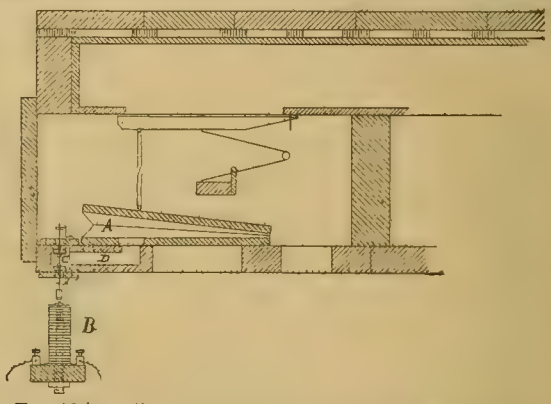


Fig. 197. — Sommier a commande électro-pneumatique système Charles Mutin.

A, soufflet moteur; *B*, solénoïde; *C*, soupapes à double effet commandées par le solénoïde; *D*, canal allant du logement des soupapes au soufflet.

DEUXIÈME PARTIE

TUYAUTERIE

ÉTUDE DES DIAPASONS

En termes de facture d'orgues l'on nomme *diapason* l'expression numérique ou graphique de l'ensemble des mesures d'un jeu : diapason de la montre, de la gambe, de la flûte, de la trompette, etc. On a également les diapasons des languettes, des trous dans les sommiers, etc., tous ces objets passant, conformément à l'étymologie du mot, par tous les tons.

Dom Bedos, dans son célèbre ouvrage *l'Art du Facteur d'Orgues*, a dû s'occuper de la question des diapasons, et il a été sans doute le premier à décrire une méthode, en usage à cette époque, pour déterminer les diamètres ou les circonférences des tuyaux à bouche. Cette méthode ne dépassant pas, dans son application, les limites des jeux usuels, était suffisante pour la pratique, mais ne tenait ni du raisonnement ni de la théorie. Dom Bedos ainsi que les facteurs dont il décrivait la façon d'opérer établissaient une progression géométrique pour la longueur des tuyaux ($r = \sqrt[12]{2}$); ils en portaient les valeurs sur une règle — en partant du même point pour chaque valeur — et élevaient des perpendiculaires à toutes les divisions ainsi obtenues. Ils prenaient ensuite les dimensions reconnues bonnes (par des jeux déjà construits sur ces données) pour les diamètres ou les circonférences du premier et du quarante-neuvième tuyau du jeu, portaient ces valeurs sur les perpendiculaires correspondantes et réunissaient les points ainsi obtenus par

1. Trois systèmes, entre autres : fig. 195, 196 et 197.

une droite dont l'intersection avec les perpendiculaires intermédiaires déterminait les diamètres et les circonférences :

Il convient de faire remarquer qu'à l'époque de Dom Bedos, ce système empirique pouvait, malgré ses imperfections, suffire à la généralité des cas : 1° les familles de jeux étaient beaucoup moins nombreuses que de nos jours et, surtout, moins caractérisées; 2° les tuyaux étant tous coupés en ton, la préparation, que nous appelons embouchage, n'existait pas et chaque jeu recevait son accord définitif, après beaucoup de tâtonnements.

Il s'agissait donc de trouver une formule qui pût être employée dans la pratique, par un simple ouvrier, pour donner à des centaines de tuyaux, de toute section, leur longueur exacte. C'est à Cavaillé-Coll, acousticien savant autant que praticien habile, que nous devons non seulement la formule en question, mais encore toutes celles qui servent à déterminer les diamètres — ou plus exactement les diapasons des diamètres — pour toutes les familles de jeux. Un rapport, présenté par ce maître à l'Académie des Sciences le 23 janvier 1860, a fixé d'une manière définitive l'étude approfondie de la question et ses résultats. Plus tard, Ch. Philbert, un ami de Cavaillé-Coll, présentait à la même Académie (1877) une formule concernant les tuyaux à anche battante, ce qui complétait fort heureusement tout ce qui pouvait avoir trait aux tuyaux.

Grâce à cela, la partie sonore d'un orgue est maintenant à son plus grand degré de perfection, et la préparation harmonique, dont nous parlerons plus loin, se fait d'après les méthodes raisonnées qui donnent les meilleurs résultats. Les tuyaux sortent de l'atelier, pour être placés dans l'orgue, à la longueur voulue, pourvus d'entailles et avec un timbre approprié.

Voici l'étude de Cavaillé-Coll telle qu'elle a été présentée dans le rapport à l'Académie des Sciences :

« Dans une série d'expériences faites en vue de déterminer exactement les sons harmoniques des tuyaux d'orgues, dans le but de créer des nouveaux jeux avec des séries de tuyaux donnant leurs harmoniques au lieu du son fondamental comme on l'avait fait jusqu'alors, j'ai reconnu : 1° que les longueurs des parties vibrantes de la colonne d'air à partir de l'extrémité ouverte des tuyaux se trouvaient toujours conformes à la théorie de D. Bernouilli, c'est-à-dire que ces parties étaient égales aux longueurs d'onde correspondantes au ton des tuyaux; 2° que le diamètre du tuyau n'avait aucune influence sur la longueur de ces subdivisions de la colonne d'air, mais que la partie contiguë à l'embouchure subissait, au contraire, un raccourcissement d'autant plus grand que le diamètre du tuyau était plus considérable.

« Cette dernière circonstance, observée par Bernouilli lui-même et par les physiciens qui ont étudié la question après lui, avait porté les théoriciens à faire abstraction de l'embouchure des tuyaux pour ne considérer que des tubes complètement ouverts aux deux bouts, ou bien entièrement fermés d'un seul côté. De cette manière, on mettait à peu près la théorie d'accord avec l'expérience; mais ce genre de tubes sans embouchure ne pouvait recevoir aucune application dans la facture instrumentale.

« Toutefois, comme, dans la pratique, on ne peut pas se contenter des spéculations isolées de la théorie, il était nécessaire de considérer les tuyaux munis de leurs embouchures usuelles et de chercher à mettre la théorie d'accord avec les faits.

« Après quelques expériences sur des tuyaux de bois de différentes dimensions, je crus m'apercevoir que la véritable longueur du tuyau était égale à la longueur de l'onde (correspondante à son intonation) diminuée de deux fois la profondeur intérieure du tuyau. Les observations que j'ai eu occasion de faire depuis cette époque sont venues confirmer mes prévisions. Voici quelles furent mes premières expériences.

« Un tuyau de bois à base carrée donnant l'*ut*$_2$, (dit de 4 pieds) coupé en ton d'après le *la* normal de 880 vibrations par seconde, ayant $0^m,08$ de profondeur intérieure et pour longueur $1^m,13$. Le ton de ce tuyau correspondant à 264 vibrations par seconde.

« Maintenant, si nous supposons la vitesse du son à la température moyenne de 15 degrés de 340 mètres par seconde, l'onde sonore correspondante au tuyau précité sera de $\frac{340^m}{264\ \text{vib.}} = 1^m,288$, et si nous retranchons de la longueur de l'onde trouvée deux fois la profondeur du tuyau, c'est-à-dire $0^m,08 \times 2 = 0^m,160$, on aura, pour la longueur calculée du tuyau, $1^m,128$, ce qui ne donne qu'une différence de $0^m,002$ sur la longueur trouvée expérimentalement qui est de $1^m,130$.

« L'*ut* grave de 32 pieds de la pédale de flûte de l'orgue de Saint-Denis avait été coupé à la longueur de $9^m,566$; sa profondeur est de $0^m,48$. Ce tuyau s'est trouvé trop long d'après le diapason de 880 vibrations par seconde, sur lequel cet orgue est accordé. Ce résultat est venu encore confirmer l'hypothèse ci-dessus.

« L'onde sonore de ce tuyau étant de

$$\frac{340^m}{33^{\text{v b.}}} = 10^m30$$

en diminuant le double de la profondeur, c'est-à-dire $0^m48 \times 2 = 0^m,96$, ci $0^m,96$, il reste pour la longueur calculée du tuyau $9^m,34$.

« Or, la différence de $0^m,226$ en moins de la longueur calculée à la longueur d'abord fixée s'est trouvée justifiée par l'ouverture qu'on a dû pratiquer à l'extrémité du tuyau pour l'accorder en sa place.

« D'après ces premières observations, je fus naturellement conduit à vérifier cette loi sur des tuyaux de dimensions les plus opposées, et l'expérience ayant constamment confirmé mes prévisions, j'en ai conclu, ainsi que je l'avais tout d'abord remarqué, que la longueur des tuyaux en bois est égale à la longueur de l'onde sonore diminuée de deux fois la profondeur du même tuyau.

« Si nous désignons par V la vitesse du son, N le nombre de vibrations, L la longueur du tuyau, P la profondeur intérieure, on aura, pour déterminer l'un de ces quatre éléments qui concourent à la détermination du ton,

$$(1) \quad L = \frac{V}{N} - 2P. \qquad (3) \quad P = \frac{1}{2}\left(\frac{V}{N} - L\right).$$

$$(2) \quad N = \frac{V}{L + 2P}. \qquad (4) \quad V = (L + 2P)\ N$$

« Soit, en langage ordinaire :

« 1) La longueur du tuyau est égale au quotient de la vitesse du son par le nombre de vibrations diminué de deux fois la profondeur.

« 2) Le nombre des vibrations est égal au quotient de la vitesse du son par la longueur du tuyau augmentée de deux fois la profondeur.

« 3) La profondeur est égale à la moitié du quotient de la vitesse du son par le nombre de vibrations diminué de la longueur du tuyau.

« 4) Enfin, la vitesse du son est égale au produit de

la longueur du tuyau augmenté de deux fois la profondeur par le nombre de vibrations.

« Dans une autre série d'expériences sur des tuyaux cylindriques en métal, nous avons été à même de reconnaître que la loi qui s'applique aux tuyaux prismatiques en bois à base carrée régit également les tuyaux cylindriques.

« Nous devons toutefois faire remarquer qu'il ne faut pas confondre la profondeur du tuyau avec son diamètre, comme on pourrait le supposer par analogie avec les tuyaux de bois à base rectangulaire. Dans ces derniers tuyaux, la profondeur est la même que la largeur du côté perpendiculaire à la ligne de l'embouchure, tandis que, dans les tuyaux cylindriques, la profondeur est nécessairement plus petite que le diamètre. L'aplatissement de la bouche, qui est habituellement du quart de la circonférence du tuyau, forme une corde soustendant un arc égal aux trois quarts de cette même circonférence. C'est ici la moyenne des perpendiculaires abaissées de cette corde sur l'arc opposé qui doit être prise pour la profondeur. Or, cette moyenne peut être représentée, sans erreur sensible, par les 5/6 du diamètre, et en remplaçant la valeur de P de notre formule par $D\frac{5}{6}$,

on aura $$2P = D\frac{5}{3};$$

d'où il suit que, pour les tuyaux cylindriques, notre formule sera :

$$L = \frac{V}{N} - \left(D\frac{5}{3}\right).$$

« Soit enfin, en langage ordinaire : la longueur des tuyaux cylindriques est égale au quotient de la vitesse du son par le nombre de vibrations, moins les 5/3 du diamètre du tuyau.

« Plusieurs tableaux d'observations rapportés dans ce Mémoire viennent à l'appui de cette nouvelle théorie, qui se trouve d'ailleurs confirmée par vingt années d'application à la construction des grandes orgues que j'ai exécutées depuis cette époque.

« La facilité des calculs de cette formule m'a permis de mettre entre les mains de mes plus simples ouvriers accordeurs des Tables et des règles où sont indiquées les vraies longueurs d'ondes sonores, et au moyen desquelles ils peuvent, par une simple opération d'arithmétique ou seulement de compas, déterminer directement et avec une exactitude rigoureuse la longueur normale des tuyaux pour le son fondamental, la position des nœuds de vibrations pour les sons harmoniques, le prolongement des tuyaux à ouvertures latérales, les proportions de ces mêmes ouvertures, à l'effet de régler exactement l'accord et l'homogénéité des sons. »

FABRICATION DES TUYAUX

Dans l'orgue, les tuyaux sont des tubes de formes variées et de toutes dimensions — de quelques millimètres à dix mètres de longueur[1] — et construits tout spécialement pour leur faire produire des sons au moyen de l'air comprimé, quelle que soit la pression. Les tuyaux se classent en deux catégories bien distinctes :

1° Les *tuyaux à embouchure de flûte*, plus communément appelés *tuyaux de fond;*

2° Les *tuyaux à anches.*

1. Et davantage, surtout s'il s'agit d'un jeu de 32 pieds en façade.

Les uns et les autres se font aussi bien en bois qu'en métal ; le bois étant plutôt employé pour les grands tuyaux. Certains sont fermés à leur extrémité, certains autres restent ouverts.

Tuyaux de fond[2]. — Les tuyaux à embouchure de flûte (nous les supposons en métal) se composent d'un pied en forme de cône, dont la pointe est percée pour livrer passage au vent venant du sommier, et dont la base est soudée à un corps, généralement cylindrique, constituant la partie sonore. Le corps ainsi que le pied sont aplatis sur un quart de leur circonférence et sur une faible partie de leur hauteur pour former la bouche; ils sont en outre séparés l'un de l'autre par une cloison, soudée également, et appelée biseau. Ce biseau n'est soudé que sur la partie arrondie du corps et du pied. Du côté de la partie aplatie, formant bouche, il laisse — entre son bord et l'aplatissement du pied — une fente appelée lumière; c'est par cette lumière que le vent amené dans le pied peut s'échapper, en se brisant sur le tranchant de l'aplatissement du corps, et engendrer ainsi des vibrations. L'aplatissement du corps s'appelle la lèvre supérieure; celle du pied s'appelle la lèvre inférieure. Lorsque les deux lèvres, ainsi que le biseau, sont disposés convenablement, voici ce qui a lieu : l'air passant dans la lumière entre en partie dans le tuyau et condense la couche d'air se trouvant immédiatement au-dessus de la lumière. Cette compression a pour effet de dévier la direction du courant d'air qui, pendant un moment (infiniment petit), n'entre plus dans le tuyau. La conséquence est une détente de l'air condensé auparavant dans le corps, et qui est suivie d'une nouvelle entrée d'air dans le tuyau provoquant une nouvelle compression. Par conséquent, l'air reçoit, à l'embouchure, un mouvement de va-et-vient qui se propage dans le tuyau et se réfléchit à l'extrémité, avec ou sans changement de signe, selon que le tuyau est fermé ou ouvert. Cette réflexion où ce mouvement, se propageant en sens contraire dans le tuyau, y détermine la formation d'ondes stagnantes, et y engendre un ton dont la hauteur est déterminée par la longueur du tuyau et par la façon dont il est limité à son extrémité supérieure.

Il résulte de ce phénomène (fig. 198 et 199), pour la production du son dans les tuyaux à bouche, que la lame d'air sortant de la lumière, et alternativement entrant ou n'entrant pas dans le tuyau, exécute des vibrations exactement comme le ferait une lame métallique ou languette. Cette particularité avait déjà été relevée par Aristide Cavaillé-Coll et consignée, avec d'autres considérations très intéressantes, dans un rapport présenté à l'Académie des Sciences le 24 février 1840. La constatation du fait est facile à faire avec un gros tuyau — donnant des vibrations assez lentes, et d'une amplitude assez grande pour être observées par l'œil — au moyen d'une bande de papier attaché à la bouche du tuyau.

Il s'ensuit que la bouche du tuyau est l'emplacement d'un ventre de vibrations, c'est-à-dire que les vibrations de l'air, provenant de l'onde directe et de l'onde réfléchie, se font dans le même sens; parce que si le contraire avait lieu, les deux mouvements se détruiraient et il n'y aurait aucune vibration.

Dans le cas des tuyaux ouverts, la réflexion du

2. Les différents phénomènes déterminés par la production du son dépendant de la fabrication des tuyaux, nous les indiquons à ce chapitre.

mouvement vibratoire se fait sur l'air libre, c'est-à-dire que l'onde directe et l'onde réfléchie sont animées d'un mouvement, dans le même sens, dont les amplitudes s'additionnent pour former un ventre.

Par conséquent, la forme de vibration la plus simple du tuyau ouvert sera celle de deux demi-internœuds dont les ventres seront aux deux extrémités du tuyau et le nœud dans son milieu. La longueur totale du tuyau sera donc celle d'un internœud ou d'une demi-longueur d'onde[1].

Fig. 198.

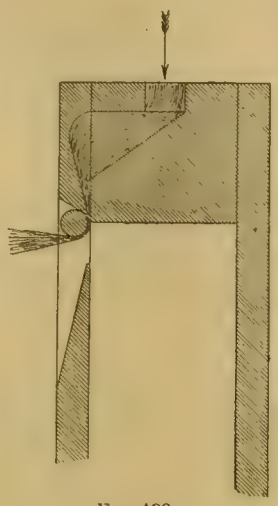


Fig. 199.

Le tuyau ouvert peut émettre tous les sons harmoniques et cette propriété a été mise à profit par les facteurs d'orgues pour tous les jeux de flûte[2]; il suffit de donner au corps du tuyau une longueur double, triple et même quadruple, ainsi qu'on le voit encore dans quelques instruments. Par une disposition convenable de l'embouchure, l'on force la colonne d'air contenue dans le tuyau à se diviser en deux, trois ou quatre parties aliquotes de la longueur d'un internœud. L'on facilite même cette subdivision en perçant un trou à chaque ventre de vibration, à une, deux ou trois longueurs d'internœud à partir de l'extrémité supérieure. Cette mesure ne doit pas être prise à partir de l'embouchure, parce que le demi-internœud qui l'avoisine n'est pas franchement ouvert, comme le suppose la théorie, et que sa longueur en est diminuée un peu.

Dans les tuyaux bouchés, l'embouchure est également l'emplacement d'un ventre, pour les mêmes raisons que celles données pour le tuyau ouvert; mais la réflexion de l'onde directe se faisant sur un milieu plus dense, — en l'espèce le couvercle du tuyau, — les mouvements vibratoires de l'onde directe et de l'onde réfléchie sont animés de vitesses égales et contraires en ce point, et le nœud se forme à l'extrémité du tuyau.

La forme la plus simple de l'onde stagnante, contenue dans le tuyau, sera celle d'un demi-internœud, dont le nœud serait à l'extrémité supérieure du tuyau et le ventre à l'embouchure. La longueur totale du tuyau sera par conséquent celle d'un demi-internœud ou d'un quart d'onde, avec les harmoniques d'ordre impair.

La pratique confirme ce résultat, mais n'en fait pas le même usage que dans le cas des tuyaux ouverts. Dans certains jeux, on cherche à accentuer le timbre ou le caractère du jeu, en développant les sons harmoniques et en détruisant complètement le son fondamental, comme dans le quintaton.

Ainsi que nous l'avons dit au commencement de cet article, les tuyaux à embouchure de flûte, ouverts ou fermés, se font aussi bien en bois qu'en métal. Cependant, les petits tuyaux sont généralement en métal, et on emploie, pour certains jeux, le bois pour les tuyaux dépassant la tonalité de 4 pieds. Les formes en sont assez variées, du moins pour les tuyaux en métal, car les tuyaux en bois sont toujours de forme prismatique. En faisant abstraction des pieds, voici, pour les tuyaux en métal, les formes de corps les plus usitées.

Corps cylindriques. — Cette forme de corps est employée pour au moins les neuf dixièmes des jeux; mais il y a une grande variété dans le rapport du diamètre avec la longueur ou, pour employer un terme de métier, dans leur taille. En commençant par les jeux de la plus grosse taille, voici les noms des principaux jeux à tuyaux à corps cylindriques.

Tuyaux bouchés.	Tuyaux ouverts.
Soubasses de pédale.	*Basses de pédale.*
Bourdons de pédale.	*Flûtes harmoniques.*
Cors de nuit.	*Principals ou montres.*
Bourdons de manuels.	*Violoncelles.*
Nasards.	*Salicionals.*
Flûtes douces.	*Gambes.*
Quintatons.	*Voix célestes.*
Corps coniques, se rétrécissant par le haut :	**Corps coniques,** s'évasant par le haut :
la dulciane.	*le corne dolce.*
le cor de chamois.	*le dolcan.*
les dessus des jeux bouchés.	*la flûte à pavillon.*

Les tuyaux bouchés ayant toujours des corps cylindriques, à cause de leur calotte mobile, ont quelquefois leur couvercle percé d'un trou dans lequel s'adapte un petit tube d'une longueur et d'un diamètre variant d'un facteur à l'autre.

La fantaisie a créé encore un certain nombre de formes diverses pour les tuyaux, en combinant ou en superposant les différentes formes décrites plus haut. La sonorité n'a tiré aucun profit de ces essais.

Ajoutons encore que les tuyaux en bois, bien qu'ayant généralement, on pourrait dire toujours, la forme prismatique à base rectangulaire, varient un peu entre eux par la disposition de la lèvre supérieure, la forme du bloc et la forme de la lèvre inférieure. La lèvre supérieure a le biseau tourné tantôt en dehors, tantôt en dedans; le bloc varie de forme concurremment avec la lèvre inférieure qui, creusée dans certains jeux, est droite dans d'autres.

Tuyaux à anches. — Les tuyaux à anches diffèrent des tuyaux à embouchure de flûte, par leur construction, par leur dispositif particulier, remplaçant

1. Pour que cet exposé fût plus clair, les explications qui vont suivre auraient dû être accompagnées de formules, mais leur développement dépasserait de beaucoup la place dont nous disposons.

2. Flûte harmonique, flûte traversière, flûte octaviante, octavin; voir ces noms.

la languette aérienne génératrice du son dans les tuyaux de flûte, et surtout par leur sonorité.

En général, un tuyau d'anche se compose d'un pied ou cylindre en métal fraisé d'un bout — pour s'adapter dans le trou du sommier — et portant de l'autre bout: 1° une masse de plomb, d'une forme appropriée, appelée noyau, dans une perforation duquel vient s'adapter : 2° l'anche ou petite rigole en cuivre, fermée d'un bout, et sur laquelle s'adapte : 3° la languette ou lame de cuivre maintenue sur l'anche par: 4° le coin, qui la presse contre l'anche, tout en serrant tout le système dans le noyau; 5° une rasette ou ressort mobile destiné à varier la longueur de la partie vibrante de la languette pour les besoins de l'accord; 6° un corps sonore de forme variée suivant le jeu dont il fait partie (voir fig. 200).

Lorsque ces différentes parties sont disposées convenablement, et que l'on introduit de l'air dans le pied, la pression de l'air applique d'abord la languette sur l'anche. L'élasticité de la languette la ramène à sa position d'équilibre, qu'elle franchit légèrement pour être de nouveau ramenée vers l'anche et exécuter une série de vibrations pendant tout le temps que l'air comprimé s'introduira dans le pied. Ces vibrations engendrées par l'air comprimé et entretenues par le jeu alternatif du courant d'air, et de l'élasticité de la languette, sont l'origine du son dans les tuyaux à anches. Le ton ou le nombre de vibrations en est déterminé par la longueur de la partie vibrante de la languette, son coefficient d'élasticité et son épaisseur.

JEUX

Avant de parler de toutes les opérations qui concernent encore les tuyaux jusqu'à l'accord, nous indiquerons ci-après, dans l'ordre alphabétique, tous les jeux — anciens et modernes — avec leurs particularités :

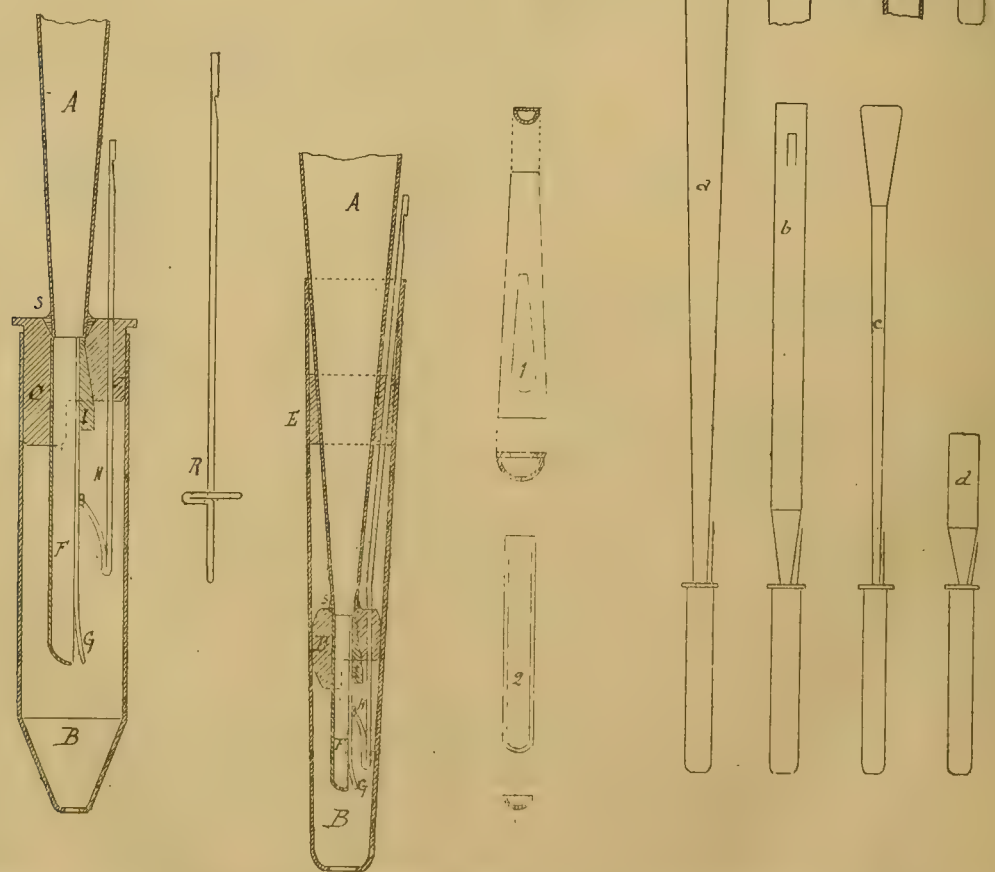


Fig. 200. — Tuyaux a anches.

A, corps sonore; *B*, pied du tuyau; *C*, noyau anglais; *D*, noyau français; *E*, bague; *F*, anche (1, anche à larme pour jeux de basson, soprano, etc.; 2, anche cylindrique pour jeu de trompette, clairon, hautbois, etc.); *G*, languette; *H*, rasette; *I*, coin pour fixer l'anche et la languette dans le noyau; *R*, rasette vue de face. — *a*, tuyau de trompette; *b*, tuyau de clarinette; *c*, tuyau de hautbois; *d*, tuyau de *Voix humaine*; *e*, tuyau de cor anglais.

Acuta. — En allemand *Scharf:* ancien jeu de mutation dans une tonalité très aiguë. L'acuta était composé de 3, 4 et 5 rangs, d'octaves, de quintes et quelquefois de tierces.

Aeoline. — De nos jours, jeu de fond dans la tonalité de 8 pieds. Sonorité extrêmement douce et fine, avec très peu de mordant. Jeu ondulant plus étroit que la Voix céleste. Dans les instruments primitifs, l'aeoline était un jeu d'anches. On signale encore, en 1725, dans l'orgue de Hirschblig, un jeu de 8 pieds de ce genre au clavier principal.

Angélique, vox Angelica. — Voix humaine (voir ce mot) sonnant 4 pieds, dont on ne fait plus usage aujourd'hui.

Angusta. — Ancien jeu de flûte de petite taille, dans le genre de la flûte douce moderne. Quelquefois on trouve, jointe à son nom, l'épithète barbata.

Baerpfeife, baerpipe, baarfeife (*tuyaux d'ours*). — Vieux jeu d'anches d'une intonation douce, de 16 ou de 8 pieds, hors d'usage aujourd'hui.

Baryton. — Jeu à anches, à larmes, et corps coniques, de la famille des bassons. A usage de la pédale et des claviers à mains. — Tonalité ordinairement employée : 8 pieds. On en trouve aussi de 4 pieds au Récit expressif de certaines orgues. Ce jeu doit être traité doux et un peu voilé.

Bassanello. — Instrument à vent du siècle dernier ressemblant beaucoup au chalumeau. Il a été imité dans l'orgue par des jeux d'anches de 8 et de 4 pieds, avec corps très menue taille.

Bassetto. — Ancien jeu d'anches, de la tonalité de 4 pieds, qu'on trouve encore dans quelques pédales d'orgues.

Basson. — Jeu de la tonalité de 32, 16, 8 et 4 pieds. Dans la pratique, le 32 pieds — nommé contrebasson — se met à la pédale; le 16 pieds est le plus souvent au récit, avec une trompette et un clairon harmonique 4 pieds. Le basson 4 pieds, nommé Soprano, est également un jeu de récit.

Les corps sonores sont coniques, et les anches, également coniques, sont à larmes. Avec des corps sonores de grosse taille la sonorité devient plus forte et tient le milieu entre les bassons menue taille (dont on fait usage pour la basse du hautbois) et les trompettes douces. Le timbre de la famille des bassons est un des plus beaux de l'orgue.

Autrefois l'usage des bassons à anches libres s'était répandu un peu partout. Les corps sonores de ces jeux (16 et 8 pieds) étaient légèrement coniques, surmontés de 2 cônes plus évasés et réunis par leur base. La sonorité en était douce et nasillarde, sans grand volume de son. Ce genre de bassons a été abandonné à cause de leur défaut d'accord constant avec les jeux de fond.

A ajouter que lorsque le basson 16 pieds est employé dans un récit expressif, la première octave est acoustique; les anches ont bien leur longueur, mais les corps sonores — plus grosse taille — n'ont que 8 pieds.

Bauerflöte, bauerpfeife, bauerlein. — Nom allemand d'un petit jeu de flûte ouvert, 1 pied, 2 pieds et aussi 4 pieds. Il se trouve ordinairement à la pédale. Lorsqu'il est bouché, muni d'une petite cheminée, il prend le nom de : *bauer-rohe-flötenbass.*

Bazuin. — Nom hollandais de bombarde 32 et 16 pieds.

Bifra, bifara ou bifarra. — Jeu hors d'usage aujourd'hui, à lèvres doubles comme la doppel-flöte; l'une des lèvres placée plus haut que l'autre dans le but de produire des battements comme l'Unda-Maris. Les tuyaux étaient de la taille du principal et le jeu avait la tonalité de 8 ou de 4 pieds,

Aujourd'hui on appelle encore de ce nom un jeu de 2 rangs de tuyaux — un rang de 8 pieds, un rang de 4 pieds — dont l'un, le 4 pieds ouvert, d'une sonorité douce et peu mordante, est accordé un peu plus haut que l'autre.

Blockflöte, Blockpfeife (allemand, *vieux*). — Jeu de flûte de construction variée : ouvert, bouché, quelquefois en fuseau, imitant la flûte douce. Tonalité 8, 4 et 2 pieds.

Bombarde. — Jeu dans la tonalité de 32 et 16 pied Le 32 pieds, jeu de pédale, se nomme contre-bombarde; le 16 pieds est mis à la pédale et aux claviers manuels, suivant l'importance des instruments. Jeu à sonorité puissante et éclatante. Corps coniques, de taille appropriée à la grandeur de l'édifice, anches battantes, cylindriques et ouvertes. Les corps sonores des notes les plus graves peuvent être construits en étain, en zinc ou en bois.

Bourdon. — Jeu à embouchure de flûte — à la fois le plus commun et le plus indispensable des jeux de l'orgue. Les tuyaux en sont bouchés. Tonalité de 32 pieds, 16 pieds, 8 pieds, 4 pieds (sous le nom de flûte douce) et même 2 pieds 2/3 (sous le nom de nazard). La sonorité du bourdon est voilée, douce et très fondue. Les tuyaux de bourdon se font généralement en bois pour les basses et en étoffe[1] pour les dessus; les derniers tuyaux de la flûte douce et du nazard, devenant trop petits pour être construits en tuyaux bouchés, se font en tuyaux ouverts à fuseau.

Buccina. — Nom latin de bombarde.

Carillon. — Jeu de trois rangs, de tuyaux ouverts à embouchure de flûte, et qui est généralement placé au positif. Le but de ce jeu est d'imiter le son des clochettes et, jusqu'à un certain point, cet effet est obtenu par les trois rangs qui se composent de : premier rang, 2 2/3; deuxième rang, 1 3/5; troisième rang, 1 pied. Ce jeu peut tenir lieu de jeu de mutation au clavier où il est placé. Quand on l'emploie seul, il est joué en staccato en lui adjoignant un gros bourdon de 8 pieds. La taille des tuyaux du carillon est celle des tuyaux ouverts du cornet.

Céleste. — Voir Voix-Céleste.

Chalumeau (ancien). — Jeu à anches de la tonalité de 8 et de 4 pieds. La forme des corps en était des plus variées; il en était de même de la sonorité par laquelle on cherchait à imiter celle de l'instrument

1. Alliage d'étain et de plomb : titre de 30/70 à 40/60.

champêtre des anciens, comme au moyen âge sous le nom de *chalemie* ou *chalemelle*.

Chamade. — Bien que la chamade ne soit pas un jeu, mais seulement la disposition d'un jeu ou de jeux (anches), elle trouve sa place dans cette nomenclature. Cette disposition, qui consiste à placer horizontalement les tuyaux, en avant du buffet, est originaire d'Espagne; il y en avait déjà bien avant le XIIe siècle. La puissance et l'éclat d'un seul jeu placé ainsi équivalent à ceux de trois jeux semblables placés à l'intérieur du buffet. Le grand orgue de la basilique de Montmartre a trois jeux en chamade : Tuba Magna, 16 pieds; Tuba Mirabilis, 8 pieds; Cor harmonique, 4 pieds (voir ces mots) — avec des dessus harmoniques pour les trois jeux.

Chanoine. — Le chanoine n'est pas non plus un jeu, mais ce nom en facture d'orgues mérite citation. On appelle *chanoines* les tuyaux de façade, placés pour la symétrie de la décoration, qui ne font partie d'aucun jeu de l'instrument, par conséquent muets!

Clairon. — Jeu à anches battantes à l'usage des claviers à mains et de la pédale. Sa tonalité est toujours de 4 pieds, à l'exception du clairon-doublette de 2 pieds que l'on trouve dans de très grands instruments. Sa sonorité est celle de la trompette, ses corps sonores sont coniques et leur taille proportionnée au placement de ce jeu aux différents claviers : clairon de la pédale, clairon du grand orgue, du récit, etc.

Clairon harmonique. — Quelquefois on donne aux corps sonores la longueur double, et on leur fait donner le premier son harmonique. Ainsi construit, la sonorité devient plus pénétrante, en même temps que l'influence d'un corps plus grand est cause que, dans les variations de la température, l'accord de ces tuyaux s'écarte moins de celui des jeux de fond. On va quelquefois, en construisant ce jeu à plusieurs reprises, jusqu'à donner au clairon des longueurs quadruples pour la dernière octave des dessus; ce qui leur communique une très grande pureté de son.

Clarabella. — Jeu à embouchure de flûte, le corps sonore cylindrique évasé par le haut. Tonalité de 8 pieds. Comme timbre, a beaucoup d'analogie avec le corno dolce; jeu d'assez grosse taille et de sonorité ronde.

Clarine (allemand). — Équivalent de clairon.

Clarinette. — Jeu à anches battantes. Tonalité de 16, 8 et, quelquefois, 4 pieds. La sonorité de ce jeu se rapproche de celle de l'instrument d'orchestre du même nom, mais douce et un peu nasillarde à cause de l'absence des sons harmoniques de rang pair; — ses corps sonores, cylindriques et étroits, se raccordant à l'anche par un cône, sont beaucoup plus courts que ceux des autres jeux de 8 pieds. Les anches de la clarinette sont cylindriques ou coniques, suivant la sonorité qu'on désire obtenir.

Il y a trente ans, on construisait des clarinettes à anches libres, avec corps sonores légèrement coniques, le haut pourvu d'un pavillon ou de cônes. Ces jeux ont été abandonnés à cause de leur défaut d'accord constant avec les autres jeux.

Claveoline. — Jeu à anches libres de la tonalité de 8 pieds, d'une sonorité douce, employé par Beher, facteur d'orgues à Naumburg. Les languettes de ce jeu étaient fixées sur de petits cadres placés dans l'intérieur du pied du tuyau.

Contrebasse. — Jeu à embouchure de flûte, de la tonalité de 16 pieds et à usage de la pédale. Comme son nom l'indique, ce jeu doit imiter et jouer le rôle de la contrebasse de l'orchestre de même tonalité. Aussi, ne doit-on lui donner ce nom que quand, par sa taille et son embouchage, sa sonorité est caractérisée par un certain nombre de sons harmoniques qui lui donnent du mordant. Son timbre tient le milieu entre la flûte 16 pieds et le violon-basse 16 pieds. Les tuyaux de la contrebasse sont toujours en bois, d'une taille au-dessous de la flûte.

Contre-basson. — Voir basson.

Contre-bombarde. — Voir bombarde.

Coppel (allemand). — Abréviation de *Coppelflöte*, ainsi nommée parce que sa sonorité permet de l'employer dans n'importe quel mélange de jeux. C'est un jeu à bouche de 16, 8 et 4 pieds et qui prend, suivant sa hauteur, les noms de : gross coppel, coppel major, coppel minor. Les tuyaux en sont bouchés (sorte de bourdon) et la sonorité très douce.

Coppel (allemand). — Le même nom désigne aussi une fourniture composée de 2 ou 3 rangs.

Cor anglais. — Jeu de la tonalité de 16 ou 8 pieds, à anches libres ou à anches battantes. A anches libres, le corps du tuyau se compose généralement d'une tige étroite légèrement conique et surmontée de deux cônes réunis par leurs bases. Le timbre en est voilé. Ce jeu a été abandonné pour des raisons d'accord avec les autres jeux. Construit avec des anches battantes, les corps se composent d'une tige très étroite, légèrement évasée par le haut et surmontée d'un pavillon (ou bocal) semblable à celui du cor anglais de l'orchestre, dont il imite assez bien le timbre dans l'octave de 4 pieds à 2 pieds. Il est difficile à bien traiter. On appelle quelquefois *cor anglais* le basson de menue taille (voir basson).

Cor de chamois. — Voir gemshorn.

Cor d'harmonie. — Jeu à anches de la tonalité de 16, 8 et 4 pieds. Inventé en 1906[1]; « le cor harmonique, intoné doucement, relie à merveille la famille des montres à celle des gambes. Il imite à s'y méprendre le cor de l'orchestre. On peut lui donner une grande puissance sans qu'il perde rien de sa rondeur et de son charme. C'est un des plus beaux et le plus extraordinaire des jeux d'anches[2]. »

Cor de nuit. — Le nom de ce jeu nous vient de l'allemand *nacht-horn*, et même en France porte ce nom sur beaucoup de registres. Ce jeu est un bourdon 8 pieds, d'assez grosse taille, d'une sonorité agréable, fondue et flûtée. On le trouve dans nos orgues au positif et au récit. En Allemagne, il est indifféremment bouché ou ouvert, et, dans ce cas, justifie assez mal le cachet mystérieux que doit avoir un *cor*

1. Par Ch. Mutin.
2. Jean Huré, *l'Esthétique de l'orgue*, Paris, 1923.

de nuit; d'autant qu'en Allemagne le nachthorn se trouve aussi bien aux manuels qu'à la pédale, avec des tonalités de 8, 4 et même 2 pieds.

Cornet. — Jeu composé d'un certain nombre de rangs dont la tonalité normale est de 8 pieds. Quelques effets ont été faits dans la tonalité du 16 pieds, mais, au fur et à mesure du relevage et de la réparation des orgues, on est revenu à la tonalité de 8 pieds, qui se mélange mieux avec l'ensemble des autres jeux et n'empâte pas les dessus d'harmoniques trop lourds. Le cornet a le plus généralement cinq rangs, mais dans les très grands instruments on peut lui donner huit rangs, — le fait est très rare[1]. Nous indiquons ci-après les huit rangs, étant entendu que le cornet ordinaire n'a que les cinq premiers rangs, et commence au troisième C de l'étendue des manuels :

1° Un tuyau sonnant le 8 pieds, tuyau bouché (bourdon) que, pour plus de clarté, nous désignerons c
2° Un tuyau donnant l'octave du son fondamental, construit comme les rangs qui suivent, en tuyaux ouverts, appelé prestant c
3° Un tuyau donnant le douzième du son fondamental, appelé quinte ..... g
4° Un tuyau donnant la double octave du son fondamental, appelé doublette c
5° Un tuyau donnant la tierce suivante ..... e
6° Un tuyau donnant la double quinte (larigot) ..... g
7° Un tuyau donnant la double septième ..... a
8° Un tuyau donnant la troisième octave, appelé piccolo ... c

Le timbre de tous les tuyaux doit être flûté, exempt de mordant et de sons harmoniques pour tous les rangs. A cet effet, les tuyaux d'un cornet sont ce qu'on appelle, en terme de facture, de très grosse taille.

Corno-dolce. — Jeu à embouchure de flûte et conique. Tonalité de 16 et 8 pieds. Ne descend que jusqu'au milieu du clavier. En raison de sa très grosse taille, ce jeu est ordinairement porté par un bâti au-dessus des autres jeux. Sonorité puissante et ronde, mais qui ne rappelle en rien « un cor ».

Cornopeau. — Nom sous lequel on désigne assez souvent, en anglais, la trompette du récit. — Jeu d'anches 8 pieds et du timbre de la trompette.

Cromorne. — Jeu à anches de la tonalité de 8 pieds, placé généralement au positif. Son nom vient du mot allemand *Krummhorn* (on fait aussi dériver le nom de cromorne de « cor morne »). Le corps sonore a la forme d'un cylindre étroit se raccordant avec l'anche par un cône. Les anches sont de forme ordinaire, mais de menue taille. Le caractère dominant de la sonorité du cromorne est un son nasillard dû à l'absence, dans son timbre, des sons harmoniques de rang pair. Il a une émission particulière qu'en termes de facture on appelle « crucher ».

Cuspida. — Signifie flûte en pointe (ancien).

Cymbale. — Voir fourniture.

Decima (dixième). — Terme employé dans certaines orgues pour désigner la tierce. C'est un jeu de mutation de la tonalité de 6 2/5, 3 1/5 ou 1 3/5, à embouchure de flûte, et d'un timbre sans mordant, pour se fondre convenablement avec les jeux de fond.

Decima-nona. — Dix-neuvième, ou double-octave de la Quinte.

Decima-quintā. — Quinzième ou double-octave.

Dezem. — Abréviation du jeu précédent.

Diapason. — Jeu à embouchure de flûte de la tonalité de 8 pieds. Sa sonorité doit être forte, ronde et pleine. Ce jeu est ordinairement placé au premier rang des jeux de fond d'un récit, quelque peu garni, dont il forme la base, comme la montre 8 pieds au clavier au grand orgue. Il n'y a pas longtemps que le diapason est employé en France. En Angleterre on désigne sous les noms *open diapason, violin-diapason* et *stopped diapason* tous les principaux jeux de fond.

Diaphone. — Nom donné par Hope Jones à des jeux de la tonalité de 32 et 16 pieds. Par leur disposition et leur sonorité, ces jeux sont classés dans les anches. En l'espèce la languette battante (mais bien plutôt un diaphragme) est montée sur l'extrémité d'un ressort. Les impulsions provoquées par le diaphragme se communiquent à un résonnateur, et produisent un son doux et pénétrant, et d'une intensité inversement proportionnelle aux dimensions du résonnateur. Pour les notes graves, le diaphragme est monté sur le prolongement de la queue d'un petit soufflet, faisant fonction de percussion et de moteur. Enfin, pour obtenir une plus grande intensité de son, le diaphragme est double.

Discant (allemand et hollandais). — Nom ajouté à celui d'un jeu, lorsque le registre ne tire que le dessus de ce jeu.

Ditonus. — Synonyme de tierce.

Divinare (ancien). — Jeu de flûte bouchée, de la tonalité de 4 pieds.

Doeff (très ancien). — Synonyme de principal.

Dolca-dolce. — Jeu à bouche de la tonalité de 8 et de 4 pieds à l'usage des claviers à mains. Construit le plus souvent avec des corps en fuseaux, ce jeu est toujours un des plus doux de l'orgue, à sonorité de salicional.

Dolce-suono (italien). — Même jeu que le précédent.

Dolcian-dolcan (allemand et ancien). — Jeu à bouche de la tonalité de 8 et de 4 pieds, ayant des tuyaux légèrement évasés par le haut. Sonorité de flûte agréable.

Dolcissimo. — Le dolce au superlatif.

Dolzflöte, dulzflöte. — Jeu à bouche, de la tonalité de 8 et de 4 pieds, à usage des claviers manuels. Ce jeu est construit en bois, très menue taille. Sonorité très douce.

Doppelflöte (allemand). — Flûte double, de la tonalité de 8 et de 4 pieds. Jeu bouché, construit généralement en bois avec deux bouches, ce qui lui donne un son plus clair que celui des autres tuyaux bouchés

1. Orgue de la basilique de Montmartre : au solo, 8 rangs sur toute l'étendue du clavier.

Doppelflötenbass (allemand). — Doppelflöte à l'usage de la pédale.

Doppelt (allemand). — Il s'agit d'un jeu à bouche. Ce nom indique parfois que le même jeu se trouve en double dans le même orgue ou que le jeu a deux rangs de tuyaux dans toute son étendue ou dans les dessus seulement, pour compenser la faiblesse du son.

Dorflöte. — Voyez doppelflöte.

Double. — Les Anglais font quelquefois précéder de ce mot le nom des jeux qui sont à l'octave inférieure du diapason du clavier auquel ils appartiennent. Par exemple « Double » pour les 16 pieds du clavier à mains dont la tonalité est de 8 pieds, ou pour les 32 pieds dont la tonalité est de 16 pieds.

Doublette. — Jeux à bouche de la tonalité de deux pieds; sonorité claire, sans mordant, qui doit se fondre, sans percer, tout en donnant du brillant aux autres jeux.

Dulciaan (hollandais). — Jeu à anches, genre cromorne.

Dulciane-dulciana. — Jeu à bouche, de la tonalité de 8 et de 4 pieds. Les tuyaux peuvent être cylindriques ou à fuseau. La sonorité se rapproche de celle du salicional. Ce jeu fut introduit, pour la première fois, dans l'orgue de Saint-Margaret, à Lynn Regis, par Snetzler, en 1754.

Duodecima. — Douzième ou octave de la quinte.

Duodez. — Abréviation du précédent.

Euphone. — Jeu à anches libres à usage des claviers à mains et de la pédale. Tonalité de 16 pieds. Ce jeu, dont les corps ont tantôt la forme d'un cône, tantôt celle d'un cylindre terminé par un cône allongé, a le caractère commun à tous les jeux à anches libres : timbre doux et un peu voilé, avec une attaque molle. Le premier jeu auquel on a donné ce nom a été placé dans l'orgue de la cathédrale de Beauvais (1827). La construction en était particulièrement soignée et très spéciale; l'intensité du son de ce jeu (qui imitait l'expression à un clavier où il n'y avait pas de boîte expressive), se réglait par l'enfoncement de la touche opérant sur des soupapes à ouvertures progressives.

Fagot (allemand). — Basson français.

Fama. — Jeu à anches, sorte de Voix humaine, placée, en 1769, dans l'orgue de Zeyst par Frederici.

Fistula. — Veut dire flûte (ancien).

Flachflöte (allemand). — Jeu à bouche de la tonalité de 8, 4, 2 et 1 pied. La forme des corps est conique, de grosse taille, le gros diamètre à la bouche. Les tuyaux ont la bouche haute, des oreilles et une sonorité sans caractère défini, d'où le nom « flach », plat.

Flageolet. — Jeu à bouche de la tonalité de 2 pieds. Les tuyaux sont de grosse taille, avec les bouches hautes, afin d'obtenir une sonorité plus douce et flûtée, qui ne doit pas se confondre avec celle de la doublette. On trouve dans certaines orgues les dessus ayant des tuyaux harmoniques comme l'octavin.

Flautino. — Jeu à bouche de la tonalité de 2 pieds. Ordinairement la basse (18 notes) est en tuyaux bouchés, les dessus en tuyaux à fuseau. Sonorité douce.

Flauto major. — Dans les orgues allemandes, — un bourdon 8 pieds (*groszgedacht*).

Flauto minor. — Dans les orgues allemandes, — un bourdon 4 pieds (*kleingedackt*).

Flautone (ancien). — Jeu à bouche, à usage de la pédale. — Tonalité de 16 pieds, menue taille, sonorité douce.

Flûtes. — Les flûtes sont de différents genres :

1° Basses : de 32, 16, 8 et 4 pieds qui toutes peuvent servir de jeux de pédale et n'ont rien d'un timbre de flûte. Ces basses sont toujours en bois, de taille et de sonorité appropriées à l'importance de l'instrument. On donnait aussi le nom de flûte à la montre ou au principal, dans les anciennes orgues, lorsqu'il n'y avait pas de tuyaux parlants en façade[1]. Assez souvent même, la flûte en question n'avait qu'un dessus, qui n'allait pas au delà du C du milieu du clavier. Les basses de 32 à 4 pieds doivent être rondes, ne pas dépasser une certaine force et attaquer franchement.

2° Flûtes harmoniques : Cette série, la plus caractéristique, comprend tous les tuyaux dont les corps des tuyaux ont, dans les dessus, le double de leur longueur[2], savoir : flûte harmonique 8 pieds; flûte traversière 8 pieds; flûte octaviante 4 pieds; octavin 2 pieds (ce dernier jeu compris dans la famille des flûtes, sa partie dite *harmonique* s'étendant davantage encore que dans les 8 pieds et 4 pieds).

Ces flûtes sont toujours aux claviers à mains : la première au grand orgue et au récit, la deuxième au positif; la troisième et la quatrième indifféremment à tous les claviers. Outre les tailles et la progression, qui doivent varier pour chaque jeu, on peut encore, au moment de l'harmonisation, obtenir des différences très sensibles dans le timbre par certains procédés, par exemple : la flûte harmonique (grosse taille) sera coupée en ton, tandis que la flûte traversière (moyenne taille ou menue taille) aura des entailles, ce qui permettra de lui donner une émission particulière, imitant le coup de langue d'une flûte d'orchestre. Les 12 notes basses des 8 pieds se font en bois, les autres en métal.

3° Flûtes à timbres variés :

A. — *Flûte à pavillon* : Construite comme le corno dolce, en tuyaux légèrement évasés par le haut, mais ayant en plus à son orifice supérieur soit un pavillon (en forme d'entonnoir), soit un couvercle ou capuchon fermant une partie de cet orifice. Sonorité très ronde et de beaucoup de portée.

B. — *Flûte conique* : Jeu dont les tuyaux ont la forme conique. Le diamètre du haut ne dépasse pas, ordinairement, le diamètre inférieur de plus d'un tiers, mais on peut varier et l'augmenter suivant l'importance des autres jeux de l'orgue. Sonorité puissante et très ronde. On rencontre parfois ce jeu à la pédale sous le nom de corno dolce.

C. — *Flûte creuse* : Nom emprunté à l'allemand

1. On donne à ce jeu le nom de flûte bâtarde.
2. Voir articles : tuyaux, embouchage.

(*hohflöte*). Jeu à bouche, cylindrique et de forte taille, de la tonalité de 8 pieds (on en trouve de la tonalité de 16 pieds et de 4 pieds, mais le jeu est alors mal nommé, car la sonorité n'est vraiment intéressante que dans la partie allant du 4 pieds au 1 pied). La flûte creuse est surtout placée au positif et au récit. Sonorité pleine avec un peu de mordant. Ce jeu se fait tout en métal.

D. — *Flûte douce :* Jeu bouché, de la famille des bourdons; tonalité de 4 pieds; sonorité claire et fondue. Les derniers tuyaux de ce jeu sont ouverts et à fuseau.

E. — *Flûte à cheminée :* Ce jeu, par sa construction, appartient aussi à la famille des bourdons. Les tuyaux, au lieu d'être entièrement bouchés comme ces derniers, ont au milieu de la calotte un trou rond de dimensions convenables, mais plus ou moins grand, selon que l'on veut obtenir un son plus ou moins clair. On ajuste ensuite dans ce trou un petit tube, appelé cheminée, d'autant plus long qu'il est plus gros, et on le soude à la calotte. Tonalité de 8 pieds, sonorité douce, mais claire et flûtée.

Fourniture. — La fourniture ou les fournitures d'un orgue sont de 3 sortes : le plein-jeu, la cymbale, la fourniture. Ces 3 jeux sont des jeux composés[1] dits aussi de *mutation*. Leurs tuyaux sont de menue taille et en étain fin. Comme ces 3 jeux commencent toujours par une note qui, au plus, donne un 2 pieds[2], il y a des reprises différentes pour chacun de ces jeux. Nous donnerons pour le premier (plein-jeu) l'explication suivante, qui servira pour les deux autres, en admettant que l'étendue du clavier soit de 61 notes et que ce plein-jeu soit de 7 rangs. On se rendra compte qu'à part ceux du premier rang, les autres tuyaux deviendraient rapidement trop petits et qu'il ne reste qu'à les remplacer au fur et à mesure de leur extinction, sous peine d'en faire des unissons avec des rangs non interrompus (ce qui équivaudrait à leur suppression). On les remplace tous ensemble, d'où 3 *reprises* pour le tableau ci-après :

	Du 1er C à E 17e note :		De F 18e note à E 29e note :		De F 30e note à B 48e note :		De C 49e note à C 61e note :
1er rang :	C 2 pieds	—	F 1 1/3	—	F 1 1/3	—	C 1 p.
2e rang :	G 1 1/3	—	C 1 p.	—	C 1 p.	—	G 2/3
3e rang :	C 1 p.	—	F	—	F	—	C 1/2 p.
4e rang :	G 2/3	—	C 1/2	—	C 1/2	—	G
5e rang :	C 1/2	—	F	—	F	—	C 1/4
6e rang :	G 1/3	—	C 1/4	—	C 1/4	—	G
7e rang :	C 1/4	—	F	—	F	—	C 1/8

La fourniture commence à C 1 pied; elle doit avoir au moins 3 rangs, avec 3 reprises, — dans certaines orgues anciennes, on trouve des fournitures de 5 et même de 7 rangs, — mais, à ce moment, ce que nous appelons le « plein-jeu » n'existait pas. La cymbale a, ordinairement, 4 rangs et 7 reprises — ce jeu anciennement pouvait avoir jusqu'à 9 rangs. Beaucoup d'orgues modernes possèdent les 3 genres de mutation dont nous venons de parler. Le plein-jeu est au récit, la fourniture et la cymbale sont au grand orgue, et les autres claviers — sans compter sur le cornet et le carillon — peuvent avoir un plein-jeu de 3 rangs ou de 5 rangs. Pour les deux, on peut utiliser le tableau donné plus haut. Pour le premier, les troisième, quatrième et cinquième rangs; pour le second, les rangées 1, 2, 3, 4 et 5.

Les fournitures d'un orgue sont destinées à donner à la sonorité de la fraîcheur et du brillant. La discordance apparente, résultant de l'accumulation des quintes et des unissons, à tons aigus, à toutes les parties d'un clavier, disparaît au fur et à mesure que l'on ajoute des jeux de fond. La cacophonie se métamorphose en une harmonie pleine et brillante, d'un effet de grandeur impossible à rendre par aucun autre instrument.

L'égalisation de chaque rang doit se faire avec beaucoup de soin; tous les rangs et toutes les notes dans chaque rang doivent avoir le même timbre (clair), la même attaque et la même force. La sonorité de chacun de ces jeux ne doit pas être criarde et, qu'il s'agisse de 3, 5 ou 7 rangs, l'ensemble doit être fondu.

1. Composés de plusieurs rangs.

2. Quelques mutations commencent par 4 pieds, mais l'ensemble d'un orgue n'a rien à y gagner.

Fugara. — Jeu à bouche, dans les sorgues allemandes; ouvert, construit en bois ou en étain. Sonorité mordante de la gambe, mais plus claire. Tonalité de 8 pieds et de 4 pieds.

Gambe. — Jeu à bouche de la tonalité de 16, 8 et 4 pieds. C'est un des jeux les plus beaux et les plus caractérisés de l'orgue. D'une sonorité à la fois douce et mordante, résultant du très grand nombre d'harmoniques dont se compose son timbre. Les tuyaux sont cylindriques, menue taille ou très menue taille. Jeu difficile à bien réussir, comme timbre et émission de son. Autrefois, pour que les notes attaquent franchement, on recommandait de ne jouer la gambe qu'accompagnée d'un jeu doux, — bourdon ou flûte. Cette association n'a plus sa raison d'être maintenant; on est arrivé à faire parler ce jeu avec toute la prestesse désirable au moyen de freins. Ces jeux peuvent être construits en bois ou métal, surtout pour le 16 pieds et le 8 pieds (Gavioli avait très heureusement réussi des gambes de ces deux tonalités, avec freins, qui portent son nom); mais le 4 pieds est toujours en métal.

La gambe — jeu à bouche — est beaucoup moins ancienne que d'autres jeux; elle était inconnue au XVIIe siècle (première et seule application en 1688, au temple de Londres, par Father). En France, ce jeu ne paraît pas avoir été introduit avant 1725.

La gambe était autrefois un jeu à anches, et, en 1721, nous voyons encore, par Schnitger, placer ce jeu dans l'orgue de Zwolle. Les gambes modernes s'appellent aussi viole de gambe, viola di gamba ou gamba.

Gedackt, Gedact, Gedeckt (mots allemands et

hollandais). — Désignent des jeux bouchés, de la famille des bourdons, ou plus exactement couverts. Tonalité de 1 à 32 pieds. A ces noms sont presque toujours ajoutés, en Allemagne, les adjectifs : doux, agréable, suave.

Geigenprincipal (allemand). — Jeu à bouche, menue taille; tenant le milieu entre le principal et la gambe. Tonalité de 16 et de 8 pieds. Ordinairement construit en métal.

Geigenregal (allemand). — Régale. Jeu à anche imitant le violon.

Gemischte Stimmen (allemand). — Mélange de jeux composés tels que plein-jeu, cymbale, fourniture, cornet, sesquialtera.

Gemshorn. — Ce jeu est très en usage en Allemagne où on le construit dans la tonalité de 1 à 16 pieds. En France, sous le nom de cor de chamois, il n'est utilisé qu'en 8 pieds et quelquefois en 4 pieds. Jeu à bouche de forme conique, avec le grand diamètre du corps en bas. Sa sonorité est très agréable, son attaque et sa sonorité peuvent être modifiées par l'application d'oreilles[1] ou de freins.

Gingrina. — Equivalent de chalumeau (voir ce mot).

Glockenspiel (allemand). — Jeu de clochettes, de verges d'acier ou de tuyaux. La forme la plus ancienne de l'agent sonore était représentée par des clochettes sur lesquelles venaient frapper des marteaux. Aux XVIe et XVIIe siècles, ces marteaux étaient assez souvent manœuvrés par des anges ou des marionnettes au goût de l'époque. L'étendue de ces jeux était fort variable. Dans l'orgue de l'abbaye de Weingarten et dans celui de la Hohe Stiftskirche, à Halberstadt, toute l'étendue du clavier; à l'orgue de l'église du château d'Altenburg, 2 octaves; à celui de Sainte-Marie, à Copenhague, 3 octaves, de C à c; l'orgue de Saint-Pierre et Saint-Paul, à Gorlitz, n'a que les clochettes C e g c̄, accompagnant les évolutions d'un soleil. Dans l'église du château de Merseburg, le carillon se compose de barres d'acier à la tonalité de 4 pieds. Enfin, le célèbre orgue de Saint-Etienne, à Nimègue (1776), a un carillon composé de 3 rangs de tuyaux.

Grand-jeu. — Mot employé pour désigner l'ensemble de tous les jeux d'un orgue.

Harmonia-Ætheria. — Dans les orgues allemandes, jeu composé de 3 rangs, dont le plus grand de 2 2/3 pieds.

Hautbois. — Jeu à anches battantes, un des plus agréables de l'orgue. Son timbre se rapproche beaucoup de celui de l'instrument d'orchestre, dont les tuyaux ont quelque peu la forme : tige très fine, légèrement évasée, surmontée d'un pavillon conique. L'étendue du hautbois commence à C 2 pieds, — milieu du clavier, — continué au delà par un basson très menue taille. L'ensemble de ces deux parties prend le nom de basson-hautbois 8 pieds.

Hohflöte (allemand). — Flûte creuse (voir ce mot).

Jubal. — Jeu à bouche, grosse taille, de la tonalité de 8 pieds. Pour obtenir un plus gros volume de son, ce jeu se fait à double bouche ou à bouche circulaire. Il existe 2 jeux de Jubal à l'orgue de Saint-Pierre et Saint-Paul à Gorlitz (8 et 4 pieds), mais sans caractère défini, alors que les jeux de ce nom doivent être, dans un orgue, les plus sonores avec du mordant.

Jura. — Nom que l'on donnait quelquefois à la Spitzflöte 8 pieds.

Jungfernregal, Jungferstimme (allemand). — *Vox Virginea;* jeu d'anches ancien de la tonalité de 8 et 4 pieds.

Keraulophone. — Jeu à bouche de la tonalité de 8 pieds. Invention de Gray et Davison de Londres (1860). Tuyaux de forme cylindrique, munis à leur extrémité d'une rallonge mobile percée d'une ouverture. Sonorité mordante et qui ressemble à celle d'un jeu d'anches doux.

Knorfregal (ancien). — Jeu à anches, tonalité de 8 et 4 pieds, avec corps sonores coniques terminés en bouton.

Kruminhorn. — Jeu à anches (voir cromorne) de la tonalité de 8 pieds. Le kruminhorn est assez souvent percé de 6 trous et coudé en demi-circonférence à son extrémité pour imiter le son d'un instrument abandonné.

Kurse-Flöte. — Jeu à bouche, dont le seul exemplaire se trouve dans l'orgue de la cathédrale de Lund en Suède. Jeu bouché, de 4 pieds, de la famille des bourdons.

Larigot. — Jeu à bouche de la tonalité de 1 1/3 pied.

Merula. — Chant d'oiseau (voir note sur l'orgue de Smalkaden en 1587).

Minerici. — Nom oublié d'une quinte de 2 2/3 qui se trouvait naguère dans l'orgue de la cathédrale de Mersebourg.

Miscella. — Plein jeu.

Mixture, mixtur, mixtuur. — Noms anglais, allemand et hollandais désignant les jeux composés comme le plein-jeu français.

Montre. — Jeu à bouche de la tonalité de 16 et de 8 pieds. La montre est d'une sonorité ronde et puissante, surtout la montre de 8 pieds, qui est toujours le jeu le plus fort du clavier principal de l'orgue. Le nom de montre désigne (en 16 ou 8 pieds) celui dont la plus grande partie — les basses tout au moins — sont en façade. Autrement le jeu s'appelle principal. De même, dans quelques orgues, certains jeux, à la pédale, portent le nom de montre, — appellation inexacte, la montre étant toujours aux claviers à mains.

1. En facture d'orgues, on appelle oreilles, des lames de plomb ou d'alliage, soudées des deux côtés de la bouche des tuyaux bouchés, et de certains tuyaux ouverts. Le but de ces oreilles est de fixer le son; elles servent aussi pour l'accord des tuyaux bouchés et ceux des jeux ouverts qui n'ont pas d'entailles.

Il y a trois sortes de montres : la tonalité de 32 pieds (C) que l'on trouve quelquefois à la pédale et rarement aux manuels; la montre 16 pieds (C) aux manuels et à la pédale où, logiquement, elle doit porter le nom de principal 16 pieds ou flûte 16 pieds ; la montre 8 pieds (C) qui peut être aussi bien en façade du grand buffet que du petit buffet appelé « positif », la montre étant surtout le jeu de « montre ».

Musette. — Jeu à anches battantes, tonalité de 8 pieds. Les tuyaux de la musette d'autrefois avaient la forme d'un cône, très allongé, dont le gros bout était soudé sur un autre cône servant de raccord à l'anche. Puis la musette fut un hautbois, très menue taille, avec pavillons plus allongés[1]; enfin, en 1906, un facteur[2] établit les règles d'une musette, à corps simplement coniques, et qui imite à s'y méprendre le timbre de ce jeu.

Musik ou Misicirgedact. — Jeu de bourdon très doux.

Nachthorn (allemand). — Voyez cor de nuit.

Nachtigall (allemand). — Rossignol (voir mérula).

Nasard, Nazard, Nassal, Nassard, Nasarde. — Dans le sens le plus étroit du mot, est un jeu de quinte bouché de la tonalité de 2 2/3 à usage des claviers manuels. Mais dans un sens plus large, et parce que nous en trouvons des exemples dans les orgues anciennes à l'étranger, c'est un jeu de mutation très utile autant pour donner du timbre à certains jeux de fond, que pour produire des sons résultants avec sa quinte inférieure, représentée par les tonalités de 16, 8, 4 et 2 pieds. Les sons résultants étant dans ce cas : 32, 16, 8 et 4 pieds.

Nolæ. — Clochettes du nom de Nolæ, ville d'Italie, où on les employait, vers 1412, pour les premières réunions du service divin[3].

Octave. — Jeu à bouche, ordinairement de la tonalité de 4 pieds; sans timbre particulier, plutôt sourd, ce jeu double simplement — même quand il est dans la tonalité du 16 pieds et du 8 pieds — d'autres jeux comme la montre et le prestant (voir ce mot).

Octavin. — Jeu à bouche, harmonique, de la tonalité de 2 pieds (voir flûtes).

Oiseau. — Voir mérula.

Ophicléide. — Jeu à anches, de la tonalité de 8 pieds. Se construit à anches battantes avec corps coniques assez grosse taille. C'est une trompette assez grosse de son.

Pastorita. — Flûte de berger (voir nachthorn ou cor de nuit).

Pauke. — Timbale, registre accessoire dans les anciens instruments allemands : timbales ou tambours frappés par des anges. Des pédales, disposées au-dessus du pédalier, agissaient sur les bras de ces anges qui tapaient sur les Pauken.

Phocinx. — Dans certaines orgues, synonyme de cromorne.

Physharmonica. — Jeu d'anches libres sans tuyaux. Les anches se trouvent dans une laye commune, et les soupapes dans un autre compartiment tenu fermé, par un ressort, et que l'on ouvre au moyen d'une pédale pour produire l'expression. L'accord des languettes est fait au moyen de rasettes, de façon à régler le ton sur celui des tuyaux de l'orgue.

Piccolo. — Jeu à bouche de la tonalité de 1 pied. Taille assez grosse et sonorité flûtée. C'est le jeu le plus aigu de l'orgue; ses tuyaux les plus courts donnent des tons dont la hauteur est difficilement appréciable et atteint la limite des sons perceptibles : 16.552 vibrations simples pour la 61e note d'un clavier manuel c.

Piffara. — Voir bifra.

Piffaro, piffero. — *Id.*

Plockflöte. — Voir blockflöte.

Polyphone. — On emploie quelquefois dans les orgues des tuyaux dits *polyphones*, ayant pour objet de donner, par une disposition spéciale, deux ou trois sons différents avec un même tuyau; par exemple C, C♯, D ou, par ton, C, D, E. Des entailles pratiquées à cet effet aux endroits convenables, et s'ouvrant au moyen de petits moteurs, assurent le ton. C'est, en somme, le principe de l'ophicléide adapté à l'orgue; ce procédé ne favorise d'aucune façon l'égalité dans des sons obtenus ainsi, mais il a pour conséquence une économie de place appréciable.

Portunal. — Jeu à bouche de la tonalité de 8 ou 4 pieds. Les tuyaux, dans les orgues allemandes, se font ordinairement en bois, un peu évasés vers le haut. La sonorité est celle du salicional, avec un peu plus de puissance et de rondeur.

Posaune (allemand). — Equivalent de bombarde et de trompette; toutefois, le posaune a des anches, grosse taille, garnies en peau, ce qui leur donne une sonorité plus sourde.

Prestant. — Jeu à bouche de la tonalité de 4 pieds C'est l'octave de la montre 8 pieds. Sa tonalité et son timbre le désignent pour l'accord de l'orgue et c'est sur lui qu'on établit la partition. En Hollande, on appelle prestants les jeux à tonalité de 16, 8 pieds qui sont en réalité des montres.

Principal. — Jeu à bouche de la tonalité de 16, 8 et 4 pieds. C'est un jeu d'une sonorité mâle, ronde et puissante. Ce nom, ainsi que nous l'avons déjà dit, est souvent donné à la montre dont aucun des tuyaux — surtout les plus grands — ne se trouve en façade. On donne aussi le nom de principal à la flûte ouverte de 32 ou de 16 pieds disposée à la pédale avec ou sans le suffixe « basse » — principal basse. Dire d'un 4 pieds « principal » est un non-sens. Comme la taille d'un principal 8 pieds est un peu au-dessous de celle de la montre, ce jeu est employé de préférence au

1. Mais ces tuyaux conservaient difficilement l'accord.
2. Ch. Mutin.
3. A. Jacquot.

clavier positif ou au récit — lorsqu'il n'y a pas de diapason — pour représenter le principal jeu de fond de ces claviers.

Progression harmonique. — Jeu composé, comme la fourniture, la cymbale et le plein-jeu. Sa caractéristique est de n'avoir pas de reprises comme les jeux sus-nommés. Les deux, trois, voire même quatre rangs, les plus petits, vont d'un bout du clavier à l'autre; les rangs les plus grands font leur entrée successivement, en commençant par celui venant immédiatement à la suite des rangs déjà existants. Les reprises sont ainsi moins heurtées que dans le plein-jeu, la Cymbale ou la fourniture, mais ce jeu n'est pas très en faveur à cause de l'absence de très petits tuyaux dans la basse.

Quarte. — Jeu à bouche, improprement appelé « quarte » et dont le nom sous-entend le complément de « nasard ». En effet, la quarte étant un jeu de 2 pieds, il s'ensuit que sa tonalité est celle de la quarte du nasard, qui est la quinte du jeu de 4 pieds. Tout au plus peut-on dire que la quarte a un timbre différent de celui de la doublette 2 pieds, à cause de sa taille plus forte.

Querflöte. — Nom allemand de la flûte traversière (voir ce mot).

Quintadene. — Voir quintaton.

Quintaton. — Jeu à bouche et bouché, de la tonalité de 16 et de 8 pieds. On trouve quelquefois des quintatons de 32 pieds à la pédale des très grands instruments. Le nom de quintaton est donné à ce genre de jeu à cause d'une prédominance relative de la double quinte dans son timbre. Les tuyaux de quintaton sont de menue taille, ce qui favorise l'émission des sons partiels impairs tels que douzième et dix-septième. On ne cherche cependant qu'à obtenir le troisième son partiel. Ces tuyaux ont des bouches basses et, pour vaincre la difficulté de l'émission du son qui en résulte, on leur met des barbes ou freins. La sonorité du quintaton a un caractère fantastique, parfois lugubre. Un mélange de bourdon 8 pieds et nasard 2 2/3, convenablement traité, remplace absolument le quintaton.

Quinte. — Jeu à bouche de la catégorie des jeux de mutation. La quinte est un jeu ouvert, d'une sonorité peu mordante, et dont le rôle principal est de donner du timbre aux jeux de fond, en leur adjoignant des sons harmoniques dont leur timbre est peu pourvu. Les quintes contribuent aussi à renforcer les unissons, en engendrant des sons résultants, par la concomitance de leurs vibrations, avec celles du son fondamental. C'est la raison d'être des quintes 10 2/3 à la pédale et de 5 1/3 aux claviers à mains, que l'on peut difficilement assimiler à des sons partiels, dont la tonalité serait de 32 pieds et de 16 pieds. Ces quintes sont plutôt destinées à créer, d'une façon artificielle, une tonalité plus grave que celle représentée par les jeux à l'unisson. Par conséquent on trouve le plus souvent : la quinte 10 2/3 à la pédale qui, ajoutée à une flûte 16 pieds, remplace un 32 pieds absent. De même la quinte 5 1/3, mélangée avec des jeux de 8 pieds, peut donner l'illusion d'un 16 pieds. On trouve encore des quintes 2 2/3 et 1 1/3 — larigot.

Quinte du loup. — Voir note page 1066.

Raket, Rauket (allemand). — Jeu d'anches ancien. Tonalité de 16 et de 8 pieds. Corps sonores coniques et couverts, percés de quelques trous.

Raushquinte (allemand). — Jeu de mutation à deux rangs, soit 2 2/3 et 2 pieds, ou 1 1/3 et 1 pied — faisant entendre une quarte, d'où le nom de quarte 2 rangs. On trouve encore sous le nom de raushquinte des jeux composés de 2 pieds et 1 1/3 p. On dit encore *raus·hpfeife* en allemand, et *ruischquint* en hollandais.

Régale. — Voir page 1055.

Rigabellum (ancien). — Pour désigner un orgue n'ayant qu'un jeu.

Rohrflöte (allemand). — Flûte à cheminée (voir ce mot).

Rohrwerk (allemand). — Signifie jeu à anches.

Rossignol. — Ou chant d'oiseau (voir mérula).

Sackpfeife (allemand = cornemuse). — Jeu d'anches ancien, de la tonalité de 8 et de 4 pieds, avec des corps sonores se rétrécissant par le haut.

Salcional. — Voir salicet.

Salicet, salicional, salcional. — Jeu à bouche de la tonalité de 16, 8 et 4 pieds. Son nom vient de l'italien *salce* ou *salcio* ou encore du latin *salix*, saule, son timbre rappelant le son des flûtes faites avec l'écorce du saule. Le salicional est un des jeux les plus beaux et des plus sympathiques de l'orgue. Sa sonorité, très douce, est moins mordante que celle de la gambe. Le salicional, pour le volume de son, le mordant et la clarté, est entre le principal et la gambe. Il est bien antérieur à ce dernier jeu (comme jeu à bouche); on en fait mention dès le XVIe siècle. L'émission tardive du salicional a été corrigée avec l'application du frein. Le nom de salicet, 4 pieds, est moderne; c'est un jeu de positif ou de premier clavier, dans les petites orgues, remplaçant le prestant 4 pieds.

Sardinnenbasz. — Voir sordun.

Scarpa (ancien). — Jeu à anches de la tonalité de 8 et de 4 pieds.

Schalmei (allemand). — Chalumeau (voir ce mot).

Schlangenzohr (allemand). — Serpent (voir ce mot).

Schwagel (allemand). — Jeu de fond doux, de menue taille, de la tonalité de 8, 4, 2 et 1 pied. Les tuyaux ont la forme d'un cylindre étroit surmonté d'une partie conique tenant au cylindre par le gros bout.

Schweizer flöte (allemand). — Flûte suisse. Jeu à bouche de la tonalité de 8, 4, 2 et 1 pied. Sonorité se rapprochant de celle de la gambe et ayant, comme elle, une émission tardive.

Septième. — Jeu à bouche, de mutation simple, de

la tonalité de 4 4/7; 2 2/7, 1 1/7 pieds. Le premier orgue où il soit fait mention de ce jeu est celui de Cisterzienserstiftskirche, à Oliva, restauré en 1865 par Kaltschmidt. L'indication septima 2 1/3 n'est pas exacte; il paraît bien qu'il s'agit d'une septième 2 2/7. Cavaillé-Coll a placé à l'orgue de Notre-Dame de Paris, à la pédale et à deux claviers manuels, la série des trois jeux donnant les sons harmoniques de 32, 16 et 8 pieds.

Serpent. — Jeu d'anches de la tonalité de 16 pieds pour la pédale. Plus fort que le basson, mais plus faible que la bombarde, le serpent — comme son nom l'indique — doit imiter l'instrument du même nom, autrefois en usage dans les églises.

Sesquialter, sesquialtera, sexquialter. — Jeu à bouche composé de deux rangs, quinte 2 2/3 et tierce 1 3/5, formant entre eux l'intervalle de la sixte, d'où lui vient son nom. On trouve quelquefois ce jeu composé de trois rangs, avec octave 4 pieds ajoutée à la quinte et à la tierce.

Sesquioctava. — Nom impropre qui, autrefois, désignait la tierce.

Sexta. — Mauvaise désignation de la sesquialtera.

Sifflet, sifflot, siffloet, siefflot, sufflot, suiflot, sibflot. — Noms dérivés du français *sifflet* ou du latin *sibilus*. Petite flûte de la tonalité de 2 ou de 1 pied, destinée à donner du tranchant ou de l'aigu à la sonorité des autres jeux.

Silicienne. — Voir salicet.

Sonne (allemand). — Synonyme de *Cymbelstern* (voir orgue de Lubeck, Sainte-Marie, 1641).

Sordun. — Jeu d'anches de la tonalité de 16 et de 8 pieds. Ce jeu, d'une sonorité étouffée par des gaines en bois épais enveloppant les corps sonores, est tombé en désuétude.

Soubasse. — Jeu bouché de la tonalité de 32 et de 16 pieds, de la famille des bourdons (voir ce mot).

Spitzflöte (allemand). — Jeu à bouche de 16, 8, 4 et 2 pieds. Les corps sont constitués par un cylindre étroit surmonté d'une partie légèrement conique dont le gros bout est soudé à la partie cylindrique. Sonorité flûtée et sourde.

Suabile. — Jeu à bouche de 8 pieds; sonorité très douce.

Subbass (allemand). — Voir soubasse.

Tertian, tertiaan. — Jeu de mutation formé de 3 1/5 ou de 1 3/5 pieds — sonnant la tierce majeure des unissons — et d'un autre rang de 2 2/3 ou de 1 1/3 pieds, sonnant la quinte des unissons et, par conséquent, donnant avec le premier rang l'intervalle de la tierce mineure. Le tertian, qui n'est plus en usage de nos jours, se faisait en tuyaux ouverts.

Thubal. — Voir jubal.

Tierce. — Jeu à bouche. Mutation simple de la tonalité de 6 2/5, 3 1/5, et 1 3/5 pieds, et sonnant à la tierce majeure des 8, 4 et 2 pieds.

Tintinnabulum. — Clochettes (voir glockenspiel).

Trichterregal (allemand). — Signifie régale à entonnoir; ancien jeu d'anches qui recevait son nom de la forme de ses corps sonores.

Tromba. — Sorte de trompette.

Trombone. — Nom donné quelquefois à la bombarde 16 pieds, — surtout lorsqu'il s'agit d'un jeu de pédale.

Trompette. — Jeu à anches battantes de la tonalité de 8 pieds. Sonorité forte et éclatante. Corps sonores en forme conique et de diamètre approprié avec les autres jeux de l'orgue et le clavier où il est placé: une trompette pour la pédale sera d'un diamètre double de celle destinée au positif. Pour obtenir un son plus pénétrant, on donne aux corps une longueur double, triple et même quadruple dans les grands instruments, en même temps qu'on augmente la pression d'air dans la partie où ces corps sont placés; le jeu prend alors le nom de trompette harmonique.

Tuba. — Nom d'un jeu d'anches de 16 et 8 pieds. Anches battantes et corps sonores coniques de grosse taille.

Tuba magna. — Jeu à anches battantes de la tonalité de 16 pieds. Placé quelquefois au clavier récit, mais plus souvent en chamade. On entend par « tuba » une bombarde forte taille, avec des dessus toujours harmoniques.

Tuba mirabilis. — Jeu à anches de 8 pieds, avec les mêmes caractéristiques que la tuba magna. Ce jeu doit avoir 2 reprises pour les dessus harmoniques.

Typanum. — Voir pauke.

Unda-maris. — Jeu à embouchure de flûte, de la tonalité de 8 pieds. Il est placé ordinairement au positif, ou tout au moins au clavier où se trouve un salicional, dont il a le timbre et sur lequel il doit être accordé un peu plus haut; les battements doivent être un peu moins rapides que ceux donnés à la voix céleste sur la gambe. L'unda-maris n'a pas de première octave et commence toujours à C 4 pieds, au deuxième C du clavier manuel.

Viola, viole. — Nom généralement donné à une gambe de 4 pieds (voir gambe).

Viole d'amour. — Jeu à bouche de la tonalité de 4 pieds. Sonorité de la gambe, mais avec plus de douceur.

Viole de gambe. — Jeu à bouche de la tonalité de 8 pieds (voir gambe).

Violon. — Sous ce nom on désigne dans l'orgue un jeu un peu moins fin que la gambe.

Violonbasse. — Jeu à embouchure de flûte de la famille des gambes, de la tonalité de 16 pieds et à l'usage de la pédale. Le timbre est plus mâle et plus

fort que celui de la gambe, avec laquelle il a pour le reste tous les traits de caractère communs. Le Violonbasse peut être construit en bois ou en zinc.

Violoncelle. — Jeu à embouchure de flûte de la tonalité de 8 pieds et de taille proportionnée aux autres jeux (Violoncelle du premier clavier ou du récit, Violoncelle de la pédale). Sa sonorité, tout en se rapprochant de celle de la gambe, doit être ronde avec un mordant très caractérisé. Le violoncelle est ordinairement construit en zinc de bonne épaisseur, pourvu d'oreilles et de freins.

Voix-céleste. — Jeu à bouche, de la famille des gambes, mais plus menue taille. La voix-céleste est accordée sur la gambe et un peu plus haut que celle-ci et dans la proportion suivante (étant entendu que la voix-céleste ne commence qu'au deuxième C du clavier) : 1er C à 2e C, 2 battements ; 2e C à 3e C, 4 battements; 3e C à 4e C, 6 battements. On trouve des voix-célestes commençant en C 8 pieds, mais ceci n'ajoute rien à la beauté du jeu. Dans certaines orgues, on trouve aussi des voix-célestes à 2 rangées : l'une accordée un peu plus bas et l'autre un peu plus haut que la gambe; la sonorité est plus fournie, mais n'est pas plus belle.

Voix-humaine. — Jeu à anches battantes de la tonalité de 8 pieds. Ce jeu a des corps très courts, constituant plutôt un appareil pour renforcer le son qu'un corps sonore proprement dit, qui, par ses dimensions, déterminerait — concurremment avec les vibrations de la languette — le son du tuyau. On peut considérer la voix-humaine comme le dernier vestige des anciennes régales, et sa valeur, en tant que jeu, est très contestable.

Tracé sur les faux sommiers. — Ajustage des jeux.

Au chapître *Sommiers,* nous indiquons les faux-sommiers — ou table supérieure — retenus par des pilotes et au travers desquels passent les pieds des tuyaux, etc. C'est sur cette table, avant qu'elle soit pilotée, que se fait le tracé des jeux; plus tard, cette même table, placée sur les chapes, servira au perçage des trous, pénétrant jusqu'aux gravures, pour l'alimentation des tuyaux.

Sur les données dont nous parlons plus haut, ont été établies des règles, puis des séries dont les progressions permettent un très grand choix de jeux. Il est entendu qu'avant même la construction des sommiers, et lors des premières études du plan de l'orgue, — tenant compte de la grandeur de l'édifice où l'instrument doit être placé et du nombre de jeux, — on a, par une note spéciale, fixé son choix sur des diapasons qui ont déterminé la surface des sommiers et de la table supérieure.

Les progressions se traduisent ici par des rondelles de carton fort qui portent le numéro ou la lettre du diapason et même la formule qui a servi à leur établissement. Ces rondelles, qui représentent le diamètre de chaque tuyau en grandeur nature, sont disposées sur la table de telle sorte que ces tuyaux ne se touchent pas, et qu'il reste tout autour la place nécessaire pour que le son de l'un ne soit pas étouffé par le voisinage d'un autre. Si la grosseur d'un tuyau ne permet pas de le placer dans l'axe de la gravure du sommier au-dessus de laquelle il doit se trouver, on le reporte plus loin — à un endroit laissé disponible par des basses — et l'on trace tout de suite la gravure supplémentaire (sorte de petit canal) qui sera faite dans l'épaisseur de la chape, pour son alimentation (voir chapitre *Sommiers* et figure 166).

Lorsque le sommier est complètement achevé et que la table supérieure est pilotée, on ajuste les jeux en perçant des trous dont l'axe a été indiqué par le centre des cartons. Le tuyau prenant sa place dans ce trou retrouve celui percé dans la chape du sommier, sur lequel il vient reposer. La table supérieure (ou faux-sommier) sert alors de guide et de support.

Embouchage et langueyage.

On dit *emboucher un tuyau* pour désigner les diverses opérations — aux lèvres, au biseau et à l'embouchure — ayant pour but de lui faire rendre le son qu'il doit produire.

Tout d'abord, le tuyau doit être coupé à sa longueur. Actuellement, la règle établie par Cavaillé-Coll[1] est employée partout; elle permet, par des opérations extrêmement simples, de traiter tous les tuyaux ouverts ou bouchés, cylindriques ou coniques, à entailles ou coupés en ton, — cas de certains dessus de flûte. Avant toute opération l'harmoniste doit savoir quelles sont les différentes pressions sous lesquelles les jeux ou parties de jeux doivent parler.

Muni de la règle et d'un compas de proportion, le praticien porte sur le pied du tuyau — au-dessus de la ligne du biseau — un trait qui marquera le point où se posera la règle pour déterminer la longueur. C'est ici qu'intervient l'habileté de l'harmoniste, qu'une certaine pratique peut développer, mais qu'elle ne saurait donner. Tenant compte de la pression, de la taille du jeu, de la force et du timbre à obtenir, cet artiste porte au pied — c'est le terme consacré — de un diamètre à un tiers, pour les tuyaux cylindriques, et établit en même temps le rapport qui doit exister entre la longueur du tuyau et la largeur de l'entaille, laquelle servira non seulement à fixer la sonorité, mais encore à aider à l'égalisation et à l'accord définitif. Cette longueur étant marquée, l'harmoniste reporte en dessous du trait qui indique où le tuyau sera coupé, un diamètre et trace la largeur de l'entaille.

Voici trois exemples, pour trois sonorité différentes (tuyaux de métal) :

1° Diapason (grosse taille, beaucoup de sonorité), au pied 1/2, entaille 1/4;

2° Gambe (menue taille, timbre mordant), au pied 5/6, entaille 1/3;

3° Flûte harmonique (sonorité claire et flûtée), au pied le diamètre, entaille 1/5.

La longueur des entailles, qui sont aussitôt roulées (voir figure 201), ne doit pas dépasser deux tiers du diamètre du tuyau. L'harmoniste doit tenir compte, dans les proportions que nous indiquons, de certains détails de construction tels que : les oreilles et les freins qui baissent le ton du tuyau d'une certaine quantité ou, tout au contraire, l'absence d'oreilles ou de freins, dans les dessus, ce qui oblige à laisser

1. Suivant la formule présentée à l'Académie des Sciences, et dont les longueurs d'ondes, pour toutes les notes, doivent être diminuées de deux fois la profondeur s'il s'agit de tuyaux à base rectangulaire et de 2 diamètres — 5/6 pour les tuyaux cylindriques (métal), ce qui permet non seulement de pratiquer des entailles, mais encore de varier à l'infini l'intensité du son, suivant la forme du tuyau.

plus de longueur au tuyau. Certains dessus de jeux — dont la flûte harmonique grosse taille — n'ont pas d'entailles et sont coupés en ton; la même règle sert pour en déterminer la longueur. On tient compte de cette particularité dans la mesure à porter au pied, en laissant une petite marge pour l'égalisation et l'accord au ciseau.

Pour les tuyaux coniques ou à fuseau, les principes sont les mêmes. Pour les tuyaux bouchés (bourdon 16, 8, 4 pieds, flûte-douce, nazard, etc.), on porte au pied 5/3 et un diamètre; la première mesure servira à couper le tuyau, la seconde à fixer l'endroit où doit s'arrêter la calotte mobile (voir figure 202).

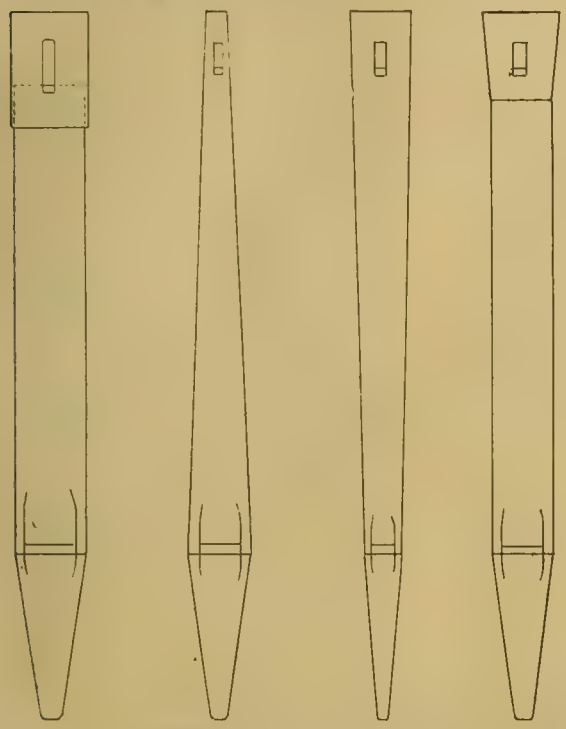
La hauteur de bouche des tuyaux varie également suivant le timbre à obtenir et la taille des jeux[1]. Enfin l'embouchure (trou du pied par lequel l'air rentre dans le tuyau), ainsi que la grosseur des dents pratiquées dans le biseau, pour aider à l'attaque, entrent aussi en ligne de compte pour le résultat final. Il est rare qu'un harmoniste, digne de ce nom, ait à essayer le premier tuyau d'un jeu pour juger de ces différentes opérations, avant d'en terminer avec tout le jeu, et le placer sur le mannequin[2] pour une première égalisation. Un tuyau doit parler à la bouche de l'harmoniste; s'il octavie, c'est que le biseau est trop bas ou que la lèvre supérieure dépasse en dehors la ligne de la bouche; s'il n'attaque pas, c'est que le biseau est trop haut ou que la lumière est trop forte, — mise au point qui se fait d'autant plus rapidement que l'artiste est plus exercé.

La longueur des tuyaux de bois est arrêtée d'avance, suivant leur taille, par des règles que possèdent maintenant tous les facteurs. L'harmoniste n'a donc plus qu'à tracer et couper les bouches, puis faire les entailles pour les tuyaux ouverts, et ajuster les tampons (voir figure 203) pour les tuyaux fermés; mais en plus de ce travail matériel il faut prévoir, comme pour les tuyaux de métal, le timbre et la force. Les opérations deviennent souvent délicates, — surtout dans les très grands tuyaux, — le bois se prêtant moins à une retouche légère dont peut dépendre une bonne attaque et une sonorité parfaite.

Nous avons indiqué au chapitre *Tuyaux* comment les jeux d'anches étaient construits. Les jeux d'anches (il est ici question d'anches battantes) n'ont pas besoin d'être coupés, ni surtout entaillés, avant leur harmonisation. Le principal travail consiste à choisir les languettes d'épaisseur convenable, — suivant un diapason ou une progression qui est en quelque sorte une marque de fabrication, — à les dresser et à leur donner une courbure appropriée à la pression et au timbre. La courbure des jeux d'anches — dont dépend non seulement l'attaque, mais encore l'éclat, la rondeur, le moelleux — appartient en propre à l'harmoniste; c'est de ses connaissances spéciales, de son goût, de l'amour de son art, qu'on doit attendre un résultat satisfaisant ou magnifique.

On fait également usage de l'entaille pour les jeux d'anches, mais dans un but tout différent de celui des jeux à bouche. Le tuyau à anche qui parle bien prend de lui-même sa longueur; l'harmoniste le coupe alors pour le mettre au ton. L'entaille est faite, sans l'ouvrir ni la rouler, lorsque le tuyau est parfait de sonorité; elle servira plus tard à corriger les petits écarts d'intensité, dans les notes faibles ou sourdes, en l'ouvrant bien légèrement avec la pointe d'un canif. L'entaille aura encore son utilité quand, — par suite de l'influence de la température, — la justesse de relation entre la longueur du tuyau et celle de l'onde étant rompue, elle servira à rétablir l'harmonie de ce tuyau, en l'ouvrant ou en la fermant d'une petite quantité, pour le raccourcir ou l'allonger.

Nous ne parlerons pas des jeux à anches libres, la fabrication de ces jeux étant abandonnée.



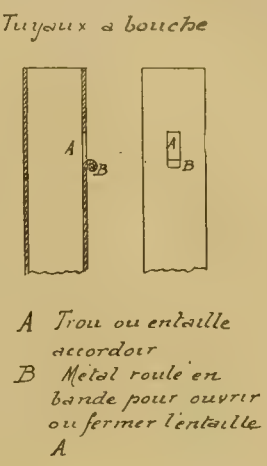


FIG. 201. — TUYAUX CYLINDRIQUES A FUSEAU CONIQUE ET A PAVILLON.

Mise en harmonie. — Accord.

Les jeux, étant bien préparés, sont posés sur leurs sommiers respectifs en vue d'une mise en harmonie définitive; c'est l'opération la plus délicate d'un orgue, celle qui lui donne sa valeur artistique. Tout d'abord, on doit comparer les timbres des jeux de même famille, puis équilibrer l'ensemble par clavier et pour tous les claviers, essayer des mélanges connus

1. Dans les tuyaux ouverts on prend, généralement, pour la hauteur de bouche, la cinquième partie de sa largeur; dans les tuyaux bouchés on prend le quart. La largeur de la bouche est, ordinairement, le quart de la circonférence du tuyau.

2. Petit orgue en réduction dans les ateliers d'harmonie.

par clavier et d'un clavier à un autre, puis chercher d'autres combinaisons ou d'autres mélanges intéressants lorsque le nombre des jeux permet d'étendre les effets. La beauté d'un orgue dépend moins de sa composition et du nombre de ses jeux que de la manière dont ceux-ci ont été traités : on peut parfaitement obtenir une grande puissance et une très grande clarté avec des sonorités d'une teinte douce ; tout est une question de proportion.

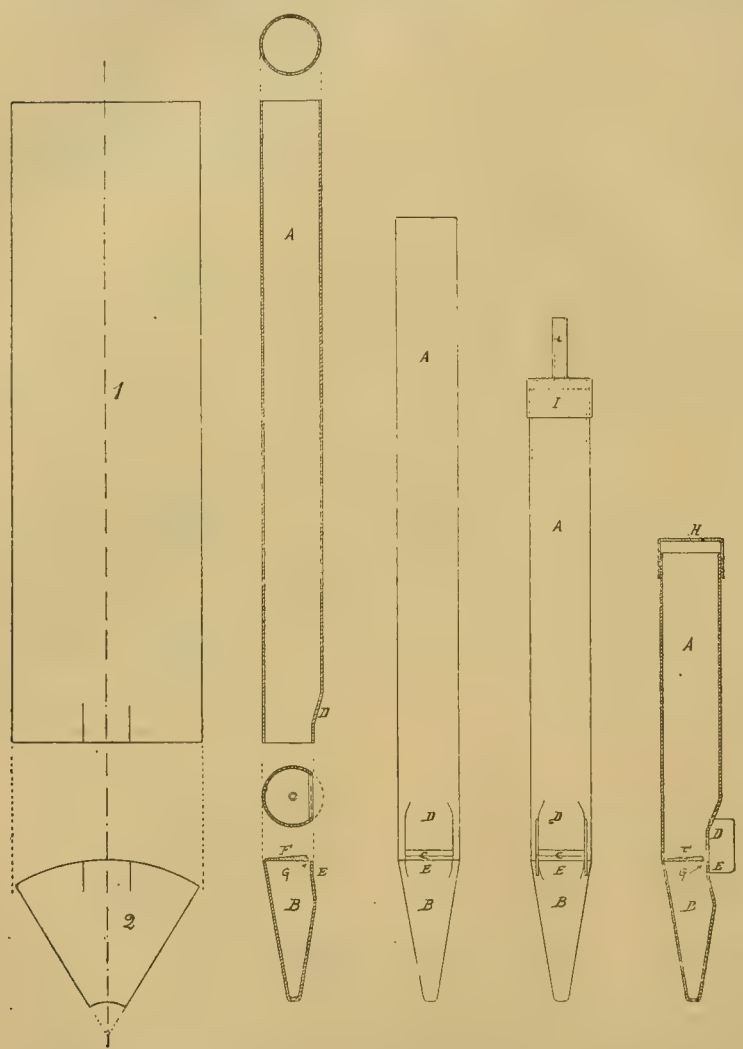


Fig. 202. — Tuyaux en métal.

A, corps sonore cylindre ; *B*, pied conique ; *C*, bouche ; *D*, lèvre supérieure ; *E*, lèvre inférieure ; *F*, biseau ; *G*, lumière ; *H*, calotte mobile pour les jeux bouchés ; *I*, calotte mobile à cheminée (*i*, cheminée). — 1, feuille de métal prête à être roulée et ensuite soudée pour faire un corps cylindrique ; 2, feuille de métal prête à faire un pied conique.

Chaque jeu peut être merveilleusement timbré, et égalisé, mais le résultat reste médiocre ou mauvais, si l'on n'a pas prévu l'équilibre sonore au moment même où commence la mise en harmonie. Il faut aussi éviter la déperdition, l'altération dans la sonorité, résultant de la sympathie qui peut se produire du fait d'une trop grande similitude de timbre ou de valeur sonore. Les sonorités bien distinctes s'additionnent, les autres se *mangent* entre elles. Les progressions des diamètres des tuyaux ont été établies pour créer des différences déjà sensibles (nous supposons cinq ou six jeux ouverts de 8 pieds sur un même clavier), mais cela ne suffit pas et il appartient à l'harmoniste de faire toutes les opérations nécessaires pour éviter les défauts signalés plus haut. C'est d'ailleurs une besogne passionnante et dont les difficultés augmentent l'intérêt.

La mise en harmonie étant très largement ébauchée, avec un accord approximatif auquel l'oreille est exercée, on fait une première partition — dont on trouvera plus loin le schéma — sur A 3 (*la* 2 pieds) du prestant du premier clavier, partition qui servira à l'accord de tous les jeux. L'orgue étant un instrument à accord fixe et n'ayant que douze demi-tons dans l'octave pour reproduire, dans tous les tons, toute composition musicale, doit être, par conséquent, accordé à tempérament égal. Ici, il convient de remarquer qu'il ne s'agit pas simplement de mettre d'accord le ton du tuyau de prestant avec le diapason d'acier. En effet, le ton des tuyaux d'orgue s'élevant ou s'abaissant avec la température, il faut d'abord déterminer la température à laquelle l'orgue devra être au ton du diapason, et tenir compte de la différence dans le cas où l'opération se fait à une température plus basse ou plus élevée. Il est d'usage de fixer le ton d'un orgue à 870 vibrations par seconde, à la température de + 15°. Si la température est plus basse ou plus élevée, on doit tout de suite tenir compte de la différence à raison de deux battements pour + 3°, sous peine d'avoir un orgue absolument injouable avec des instrumentistes. Et nous ne parlons pas de la perturbation qui se produirait avec de grandes différences dans la sonorité, aux anches surtout, si la partition n'était pas établie sur cette moyenne.

Après avoir déterminé le ton du *la*, on procède à la partition, c'est-à-dire à la détermination du ton des douze degrés de l'échelle musicale compris dans l'intervalle d'une octave. Il y a divergence entre divers opérateurs pour la marche à suivre dans la succession des quintes réelles ou renversées, ainsi que la position et l'étendue exactes de la portion du clavier sur laquelle on opère, tout en se basant toujours sur la note du diapason. Cependant, il est préférable de ne pas s'étendre au delà des limites de douze demi-tons : ainsi, on évite l'obligation d'accorder des octaves dont l'accord rigoureux est plus difficile à déterminer que celui de la quinte. En effet, ce ne sont pas seulement les battements des sons primaires qui guident l'oreille de l'accordeur, mais bien plutôt ceux de leurs sons harmoniques ou partiels, concurremment avec les sons résultants ; c'est pour cela que l'accord devient plus pénible si l'on opère sur des tuyaux dont le timbre est peu ou pas caractérisé par des harmoniques, comme les flûtes et les bourdons. Or, comme l'accord de l'octave est contrôlé par le premier harmonique de la note inférieure et le son

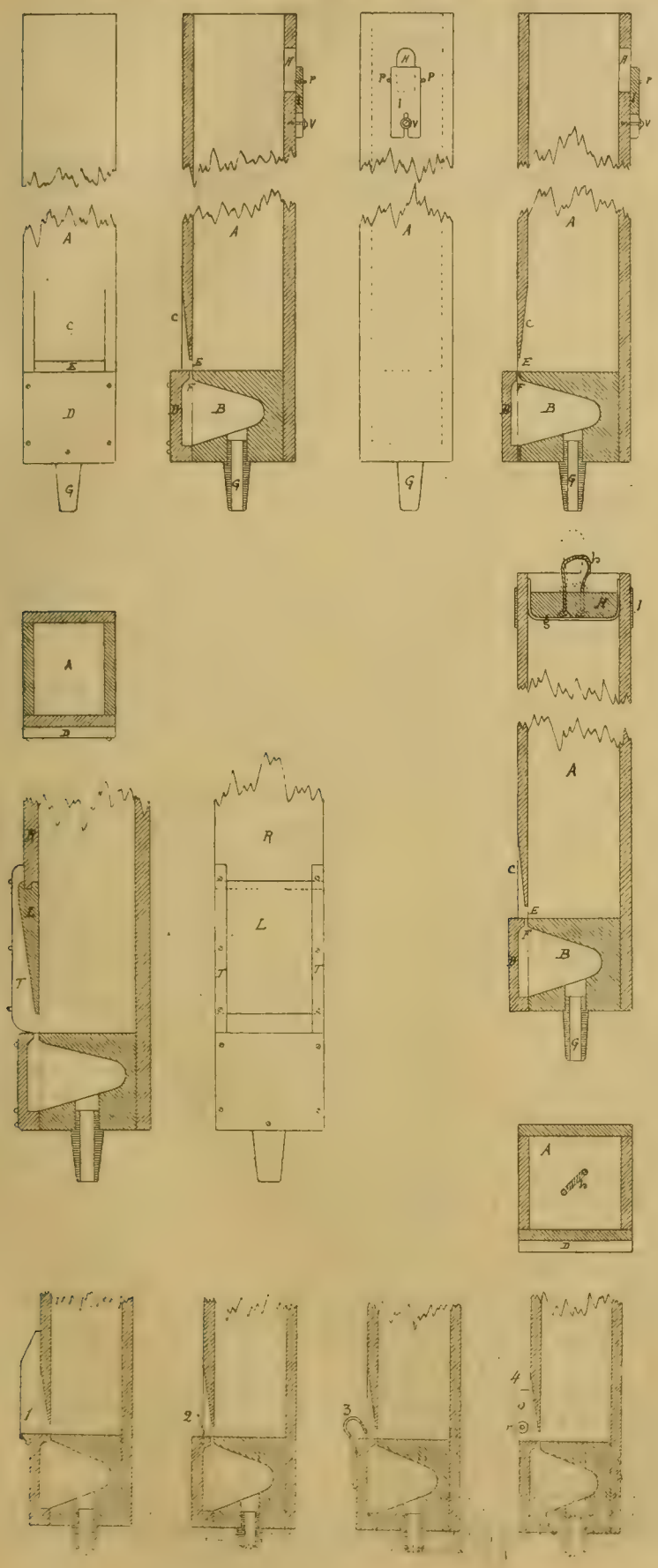


FIG. 203. — TUYAUX EN BOIS.

Tuyaux ouverts (flûtes). — *A*, corps sonore; *B*, bloc; *C*, lèvre supérieure; *D*, lèvre inférieure mobile; *E*, bouche; *F*, lumière; *G*, pied; *H*, trou accordoir; *I*, accordoir avec vis de réglage *V* et pointes guides *P*.

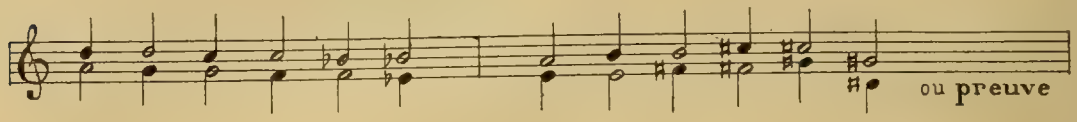
Tuyaux bouchés (bourdons). — *A*, corps sonore; *B*, bloc; *C*, lèvre supérieure; *D*, lèvre inférieure mobile; *E*, bouche; *F*, lumière; *G*, pied; *H*, tampon mobile servant pour accorder le tuyau (*g*, garniture en peau; *h*, corde fixée dans le tampon servant à son extraction du tuyau; cette corde est quelquefois remplacée par une poignée représentée sur le dessin par un pointillé); *I*, bande de toile collée contre le tuyau pour le consolider à l'endroit du tampon.

Dans les tuyaux ouverts ou bouchés de grandes dimensions, les lèvres supérieures sont mobiles : *L*, lèvre supérieure mobile assemblée avec la planche *R* de devant du tuyau; *T*, tasseaux mobiles fixés au moyen de vis et maintenant en place la lèvre supérieure mobile.

1, frein à joues; 2, frein harmonique à bavette en métal; 3, frein harmonique mobile, dit *frein* GAVIOLI; frein à oreilles et rouleau (*o*, oreilles; *r*, rouleau).

primaire de la note supérieure, il s'ensuit que, pour un même écart proportionnel dans l'accord, on aura trois battements avec la quinte, au lieu de deux battements avec l'octave.

Le résultat de ces considérations est donné dans le schéma ci-dessous qui sert généralement de règle dans l'opération de la partition. Les notes noires figurent les notes à accorder, et les blanches celles d'après lesquelles on accorde.



Dans le premier cycle de quintes réelles, c'est le son fondamental de la quinte qui est accordé. Ces notes sont, par conséquent, accordées un peu trop haut, plus ou moins, suivant que l'intervalle est situé dans une région plus ou moins élevée de l'échelle. Dans le deuxième cycle de quintes, c'est la quinte elle-même qui est accordée, mais cette fois un peu trop bas, et en observant la même proportionnalité que dans le premier cycle. Si tous les intervalles sont altérés d'une façon bien proportionnelle, dans le sens voulu et de la quantité convenable, il doit se trouver que le D♯ qui termine le second cycle n'a pas besoin d'être touché, mais se trouve donné exactement par le E♭ qui termine le premier cycle. C'est pourquoi la quinte renversée D♯ G♯, qui termine le deuxième cycle, est appelée la *preuve*.

Quand l'accord des douze demi-tons de l'octave est fixé, on s'en sert pour accorder toute l'étendue du jeu de prestant et, pour arriver au résultat le plus exact, en comparant la note à accorder avec sa quinte réelle ou renversée, soit, sur sa quinte et sa quarte, avec lesquelles elle doit donner sensiblement le même nombre de battements, trop haut avec l'une, trop bas avec l'autre. Mathématiquement, ces battements, avec la quinte et la quarte, doivent devenir plus précipités à mesure que l'on s'élève dans l'échelle des sons, et ce à raison de $\sqrt[12]{2}$ par demi-ton ou de 2 par octave.

Tous les jeux de l'orgue sont alors accordés sur le prestant, qui sert de base : les jeux ouverts par l'entaille, les jeux bouchés par la calotte (et par les oreilles pour une mise au point définitive) et les jeux d'anches par la rasette[1].

Pour terminer ce chapitre, disons que les orgues anciennes, jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, étaient ordinairement au ton de chambre (cammerton), lequel était un ton plus bas que le ton de chœur (chorton). Certaines orgues datant de 1715 à 1720 étaient encore accordées aux deux tons; le cammerton servant pour l'exécution des pièces d'orgue, et le chorton pour l'accompagnement des chœurs. Dans certains endroits un clavier était au premier ton, le deuxième clavier au deuxième ton, et les autres claviers et la pédale au ton du deuxième clavier, qui était celui que nous appelons grand-orgue. Il apparaît aussi, comme dans l'orgue d'Halberstadt (1718), qu'il y avait des instruments à trois tons différents, sans précision pour le troisième.

Le cammerton était sensiblement un ton un quart plus bas que le diapason à 870. On trouve encore en France et à l'étranger des instruments dont l'*ut* grave donne le *si* bémol un peu bas, malgré des déchirures faites à l'orifice des tuyaux pour faciliter l'accord.

Partie décorative[2].

Le buffet d'un orgue étant destiné à renfermer et à orner la partie mécanique et instrumentale de l'orgue proprement dit, ses dimensions et sa forme doivent être subordonnées à celles de l'instrument. Il est donc indispensable, — comme le faisait déjà remarquer Dom Bedos, — avant de fixer les dimensions et même la disposition de toutes les parties d'un buffet, d'arrêter d'abord avec un facteur d'orgues les proportions de l'instrument. Un architecte peut être fort habile en son art, sans rien connaître de celui du facteur, ce qui explique les fautes dans lesquelles il peut tomber; mais lorsqu'il se concertera avec un praticien, il n'aura pas à risquer d'occasionner des obstacles à la bonne disposition, à la sonorité et à la solidité de l'instrument.

Il n'est pas possible de fixer, à priori, toutes les proportions des buffets, le même orgue pouvant varier de forme et de dimension, suivant la disposition de l'église et son style, et la grandeur de la tribune. Mais, si l'on ne peut déterminer à l'avance la forme générale des buffets, il y a néanmoins des proportions commandées par la nature même de l'instrument qu'on ne saurait méconnaître sans porter atteinte à ses qualités essentielles : nous voulons parler des dimensions des tuyaux de décoration ou de montre.

Il est d'usage de décorer les buffets d'orgues avec de grands tuyaux en étain poli, lesquels tuyaux, contrairement à l'opinion de beaucoup de gens, ne doivent pas seulement servir d'ornement, mais aussi être effectivement utilisés comme basses des jeux principaux. Or, ces tuyaux ont des dimensions déterminées par les lois physiques qui régissent leur tonalité, qu'on ne saurait altérer sans nuire à l'homogénéité des sons. Il est donc aussi essentiel que raisonnable de disposer les compartiments du buffet de manière à pouvoir y placer ces grands tuyaux dans leurs véritables proportions ; sans cela, il faudrait y suppléer par d'autres tuyaux placés à l'intérieur de l'orgue, faisant double emploi et dont la sonorité n'est jamais bien homogène avec les premiers. Il est aisé de comprendre, en effet, que ces tuyaux de montre, naturellement placés dans les meilleures conditions, pour produire toute leur sonorité dans une église ou une salle de concert, seraient au contraire des obs-

1. On se sert, pour l'accord, de tringles en acier plat, de différentes longueurs, avec un bout aminci, en forme de lame de couteau, et l'autre bout pourvu d'un crochet. Cet outil, très simple, appelé « accordoir », a le mérite de pouvoir passer entre les rangées de tuyaux, sans les toucher, pour atteindre le tuyau à mettre d'accord. Les tuyaux ouverts, sans entailles, coupés en ton, et mis d'accord aussi près que possible au ciseau, reçoivent leur accord définitif au moyen d'un accordoir spécial muni de deux cônes, dont l'un sert à fermer l'orifice du tuyau — s'il est trop haut — et l'autre à l'agrandir — s'il est trop bas.

2. A. Cavaillé-Coll a publié, dans la *Revue générale de l'Architecture et des travaux publics*, tout ce qui concerne l'architecture de l'orgue. C'est à cette publication très ancienne que nous empruntons les éléments de ce chapitre.

tacles à la sonorité des tuyaux intérieurs si, par défaut de proportion, on était obligé de les laisser muets ou inutiles. Il est quelquefois nécessaire, pour compléter l'ornementation d'un buffet d'orgue, d'y placer quelques tuyaux muets et de simple décoration[1], mais le meilleur buffet est celui où tous les tuyaux en façade sont utilisés au profit de l'instrument.

Les dimensions des tuyaux de montre ont servi, dès l'origine, à dénommer la proportion des orgues. Ainsi on dit : un grand orgue de 32 pieds en montre, de celui dont les grands tuyaux ont environ 32 pieds de corps sonore, sans compter la partie conique formant le pied de ce même tuyau, ce qui porte la longueur totale à environ 12 mètres; viennent ensuite les orgues dites de 16 pieds, — c'est principalement de cette dimension qu'on trouve le plus d'exemples. On fait aussi des orgues de 8 pieds en montre et même des orgues de 4 pieds, pour le chœur des églises ou des instruments de salon. C'est entre ces limites extrêmes des orgues dites de 32 pieds et de 4 pieds que sont comprises les dimensions de tous les buffets d'orgues. Nous devons faire remarquer qu'en dehors de ces proportions normales de 32, 16, 8 et 4 pieds, il arrive souvent — à cause des condi-

TABLE DES DIMENSIONS DES TOURELLES CIRCULAIRES ET TRIANGULAIRES

Pour tous les buffets d'Orgues,

TABLE A.

NOMBRE DES TOURELLES DE CHAQUE GRANDEUR.	DÉSIGNATION DES TOURELLES	DÉSIGNATION DES TUYAUX CORRESPONDANT A CHAQUE TOURELLE	I	II	III	IV	V	VI
			TOURELLES CIRCULAIRES		HAUTEUR DES PIEDS CONIQUES DES TUYAUX	HAUTEUR DES CORPS SONORES DES TUYAUX	HAUTEUR TOTALE DES TOURELLES	LARGEUR DES TOURELLES TRIANGULAIRES
			LARGEUR OU DIAMETRE	SAILLIE OU RENFLEMENT				
1	Tourelle de 32 pieds	C + 2D + 2E	1m600	0m225	1m600	10m5160	12m1160	1m910
2	— de 32 pieds	C + 2D♯ + 2F♯	1, 500	0, 225	1, 600	10, 5160	12, 1160	1, 850
1	Tourelle de 24 pieds	F + 2G + 2A	1,250	0,180	1,250	7,8780	9,1280	1,530
2	— de 24 pieds	F + 2G♯ + 2B	1,180	0,180	1,250	7,8780	9,1280	1,460
1	Tourelle de 21 pieds	G + 2A + 2B	1,150	0,160	1,150	7,0186	8,1686	1,400
2	— de 21 pieds	G + 2A♯ + 2C♯	1,070	0,160	1,150	7,0186	8,1686	1,320
1	Tourelle de 19 pieds	A + 2B + 2C♯	1,040	0,145	1,040	6,2528	7,2928	1,264
2	— de 19 pieds	A + 2C + 2D♯	0,980	0,145	1,040	6,2528	7,2928	1,200
1	Tourelle de 16 pieds	C + 2D + 2E	0,900	0,125	0,900	5,2580	6,1580	1,100
2	— de 16 pieds	C + 2D♯ + 2F♯	0,850	0,125	0,900	5,2580	6,1580	1,040
1	Tourelle de 12 pieds	F + 2G + 2A	0,710	0,100	0,710	3,9390	4,6490	0,860
2	— de 12 pieds	F + 2G♯ + 2B	0,670	0,100	0,710	3,9390	4,6490	0,820
1	Tourelle de 9 pieds	A + 2B + 2C♯	0,590	0,080	0,590	3,1264	3.7164	0,720
2	— de 9 pieds	A + 2D + 2D♯	0,550	0,080	0,590	3,1264	3,7164	0,690
1	Tourelle de 8 pieds	C + 2D + 2E	0,510	0,070	0,510	2,6290	3,1390	0,620
2	— de 8 pieds	C + 2D♯ + 2F	0,480	0.070	0,510	2,6290	3,1390	0,580
1	Tourelle de 6 pieds	F + 2G + 2A	0,400	0,055	0,400	1,9695	2,3695	0,480
2	— de 6 pieds	F + 2G♯ + 2B	0,375	0,055	0,400	1,9695	2,3695	0,456
1	Tourelle de 4 pieds	A + 2B + 2C♯	0,330	0,045	0,330	1,5632	1,8932	0,448
2	— de 4 pieds	A + 2C + 2D♯	0,310	0,045	0,330	1,5632	1,8932	0,380
1	Tourelle de 4 pieds	C + 2D + 2E	0,284	0,040	0,284	1,3145	1,5985	0,344
2	— de 4 pieds	C + 2D♯ + 2F♯	0,266	0.040	0,284	1,3145	1,5985	0,320
1	Tourelle de 3 pieds	F + 2G + 2A	0,230	0,032	0,230	0,9847	1,2147	0,286
2	— de 3 pieds	F + 2G♯ + 2B	0,215	0,032	0,230	0,9847	1,2147	0,260

1. Chanoines, voir ce mot au chapitre *Jeux*.

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

tions de l'emplacement — qu'on ne peut faire commencer les tuyaux de montre que par des dimensions intermédiaires; dans ce cas, on est obligé de compléter la basse par des tuyaux en bois placés à l'intérieur de l'orgue. Mais ce qui importe le plus, c'est qu'à partir des premiers tuyaux, qui sonnent à la montre, il y ait une suite progressive dans leurs dimensions de manière à obtenir l'homogénéité des sons si nécessaire à tout bon instrument.

On comprend en effet que si l'on ne peut avoir une série régulière de tuyaux de montre et qu'il faille intercaler des tuyaux placés à l'intérieur de l'instrument et, par conséquent, dans d'autres conditions acoustiques, il sera très difficile de les égaliser de timbre et d'harmonie, en un mot de les harmoniser.

Nous donnons ici trois tables à l'aide desquelles on rétablira facilement une bonne disposition pour les montres. La première (A) indique les dimensions des tourelles. La seconde (B) la progression des diamètres des tuyaux de la montre. La troisième (C) la progression des longueurs des ondes sonores correspondant au ton des tuyaux, d'après le *la* normal de 870 vibrations par seconde. Dom Bedos, dans son *Traité de l'Art du Facteur d'Orgues*, a donné une table analogue à celle (A) des proportions des tourelles, laquelle a été reproduite par Roubo et par les différents auteurs qui l'ont suivi; mais les mesures de cette table sont indiquées d'après la grosseur des tuyaux correspondant à l'ancienne tonalité.

Table B.

PROGRESSION DES DIAMÈTRES DES TUYAUX DE LA MONTRE[1]

TON DES TUYAUX	I OCTAVE DU 32 PIEDS	II OCTAVE AU 16 PIEDS	III OCTAVE DU 8 PIEDS	IV OCTAVE DU 4 PIEDS
C	0m4500	0m2530	0m1432	0m0800
C♯	0,4289	0,2412	0,1356	0,0762
D	0,4088	0,2299	0,1293	0,0727
D♯	0,3897	0,2191	0,1232	0,0693
E	0,3714	0,2088	0,1174	0,0660
F	0,3541	0,1991	0,1120	0,0629
F♯	0,3374	0,1897	0,1067	0,0600
G	0,3216	0,1809	0,1017	0,0672
G♯	0,3066	0,1724	0,0969	0,0545
A	0,2922	0,1643	0,0924	0,0519
A♯	0,2785	0,1566	0,0880	0,0495
B	0,2655	0,1493	0,0839	0,0472

Il était donc nécessaire de refaire cette table pour la mettre en rapport avec les besoins de l'art actuel et de la nouvelle tonalité. Indépendamment des proportions des tourelles circulaires, indiquées dans la table de Dom Bedos, nous avons ajouté les proportions des tourelles triangulaires, qui nous paraissent les plus convenables, après les circulaires, pour le bon arrangement des tuyaux. Nous indiquons de plus la hauteur du pied du plus grand tuyau de chaque tourelle et la hauteur de corps sonore de ce même tuyau, que nous avons supposée égale à la longueur de l'onde sonore correspondant à leur tonalité, afin qu'en ajoutant ces deux hauteurs ensemble on eût comme hauteur des tourelles assez d'espace pour que le son des tuyaux puisse se développer sans gêne.

La seconde table (B) des diamètres des tuyaux de montre correspond à la nouvelle tonalité.

Enfin, la troisième table (C) est celle des longueurs des ondes correspondant au ton des tuyaux.

Dans la construction ordinaire, pour les tuyaux de l'intérieur d'un orgue, nous avons dit précédemment que la bouche était simplement aplatie ou écrasée sur une certaine hauteur. Pour les tuyaux de façade, il n'en est pas de même, les bouches sont ornées d'ogives ou d'écussons rapportés qui, avec des pieds dont la longueur est proportionnée au diamètre, ajoutent à la valeur décorative (voir fig. 204). Les soins apportés aux bouches des tuyaux de montre ainsi faites, donnent aussi un excellent résultat pour l'émission du son. Comme ces tuyaux n'ont presque jamais d'oreilles pour aider à l'attaque, il s'ensuit qu'avec une ogive mieux travaillée — et déterminée par un tracé spécial — et un écusson fait d'un métal plus fort, on peut procéder à la mise en harmonie dans de bonnes conditions sans déparer la ligne par des oreilles ou des freins, en bois ou en plomb, comme il en existe dans certaines orgues de facture secondaire.

Table C.

PROGRESSION DES LONGUEURS DES ONDES SONORES CORRESPONDANT AU TON DES TUYAUX, D'APRES LE *LA* NORMAL DE 870 VIBRATIONS PAR SECONDE[2]

TON DES TUYAUX	I OCTAVE DU 32 PIEDS	II OCTAVE DU 16 PIEDS	III OCTAVE DU 8 PIEDS	IV OCTAVE DU 4 PIEDS
C	10m5160	5m2850	2m6290	1m3145
C♯	9,9278	4,9639	2,4819	1,2409
D	9,3686	4,6843	2,3421	1,1710
D♯	8,8428	4,4214	2,2107	1,1053
E	8,3466	4,1733	2,0866	1,0433
F	7,8780	3,9390	1,9695	0,9847
F♯	7,4358	3,7179	1,8589	0,9294
G	7,0186	3,5093	1,7546	0,8773
G♯	6,6246	3,3123	1,6561	0,8280
A	6,2528	3,1264	1,5632	0,7816
A♯	5,9018	2,9509	1,4754	0,7377
B	5,5706	2,7853	1,3926	0,6963

Il nous reste à préciser un détail : dans une tourelle ou une plate-face, bien que différant de grosseur, tous les tuyaux ont la même longueur. Il est nécessaire de les mettre à leur ton sans rien enlever de leur longueur apparente. Nous supposerons une tourelle de 8 pieds[3] composée des notes C, D, E, F♯ G♯. Le C aura simplement son entaille un diamètre au-dessous de l'orifice. Le D, tracé avec la règle dont il est parlé à l'article embouchage, aura de trop une

1. Nous avons pris pour base de notre calcul le diamètre du premier C de 32 pieds égal à 0,45, et celui de la cinquième octave, au-dessus de C ou C3, égal à 0,04, c'est-à-dire au dixième du premier C. Ces tuyaux sont, suivant nous, d'une bonne proportion, pour la tonalité moderne.

2. Nous avons supposé la vitesse du son de 340 mètres par seconde, laquelle vitesse, divisée par le nombre de vibrations du C 32 pieds — à 32 vib. 331, donne 10m,516 pour la longueur de l'onde sonore correspondante au ton du tuyau.

3. L'opération est exactement la même pour des tourelles de 32 et 16 pieds.

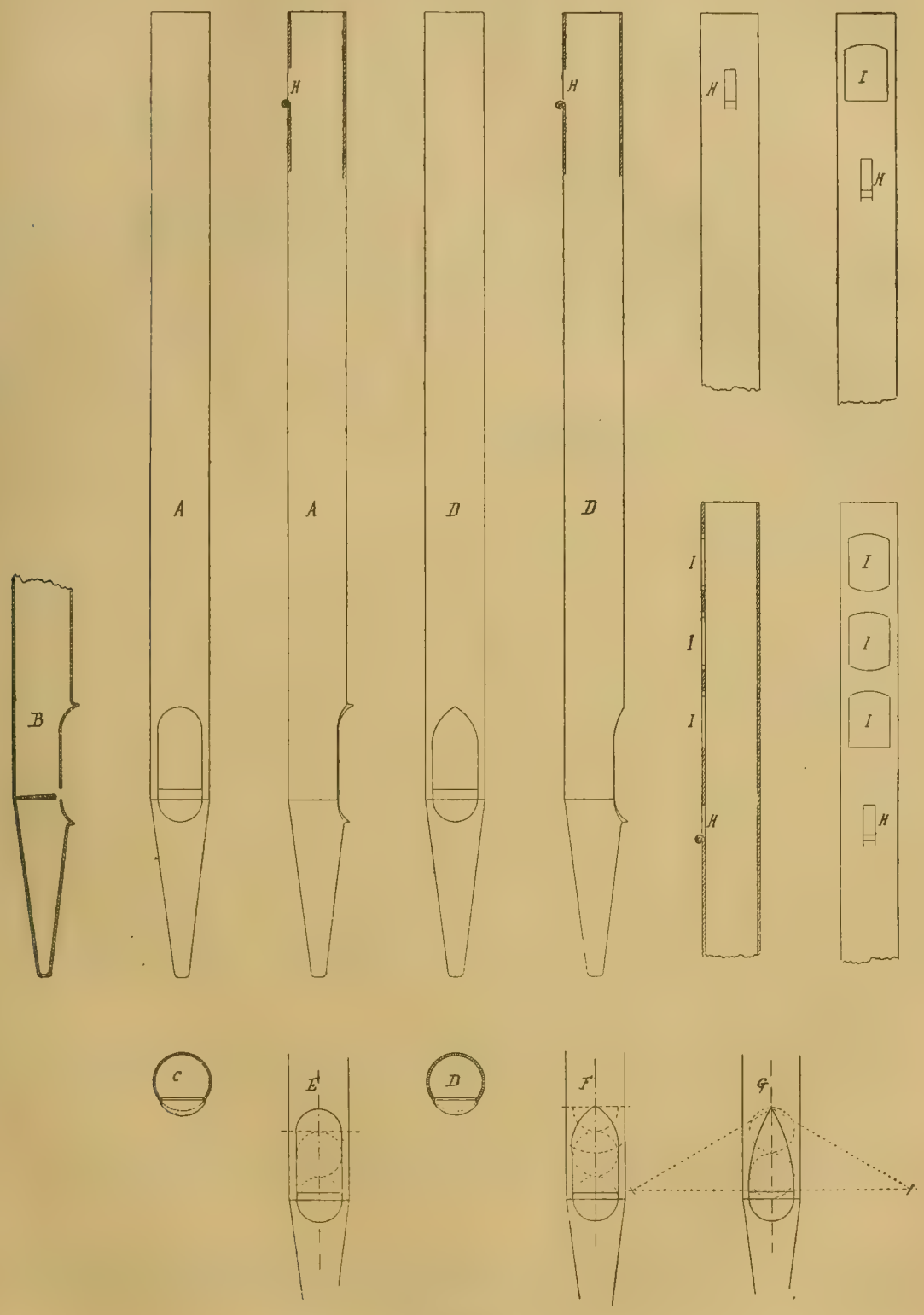


FIG. 204.

A, tuyau de façade à écusson relevé (vue de face et de côté); *B*, coupe sur l'écusson; *C*, plan; *D*, tuyau de façade à ogive (face, côté, plan); *E*, tracé de l'écusson; *F*, tracé de l'ogive ordinaire; *G*, tracé de l'ogive allongée; entaille accordoir; *I*, lucarne.

certaine longueur au-dessus du point marqué pour son ton; c'est à partir de ce point que des ouvertures appelées « lucarnes » sont pratiquées pour ramener le tuyau à sa longueur d'onde; mettons que deux lucarnes soient nécessaires pour le D, quatre pour l'E, six pour le F♯ et huit pour le G♯. On pourrait s'é-

tonner que les lucarnes s'additionnent si rapidement; mais il faut observer qu'un orgue est ordinairement divisé en deux côtés qui prennent le nom de côté C, côté C♯. Dans l'exemple donné ici, les tuyaux sont par ton; s'ils étaient par demi-ton, il n'y aurait qu'une lucarne pour C♯, deux pour D, trois pour D♯, quatre pour E, etc.

Telle est dans ses grandes lignes l'histoire de la fabrication des orgues. Si la partie historique est beaucoup plus complète que dans les ouvrages de facture parus jusqu'ici, en France et à l'étranger, nous avons dû, pour éviter des longueurs, limiter la partie technique aux *formules les plus essentielles qu servent de base à la construction.* Un plus grand développement des articles, sans profit aucun pour ceux qui ne sont pas organiers, nous eût entraîné à écrire une histoire complète de l'orgue, ce qui dépassai de beaucoup le programme établi pour cette Encyclopédie.

Néanmoins, depuis le traité de Dom Bedos, présenté aux Commissaires de l'Académie en 1766, — traité complété deux fois, dans l'Encyclopédie Roret et par Hamel et Guédon, — nous ne croyons pas qu'il existe, dans une forme aussi pratique, un ouvrage de ce genre. Après avoir pris l'orgue à l'état embryonnaire, en indiquant ses différentes transformations les plus apparentes au cours des siècles, nous l'avons décrit dans l'état actuel, avec l'application des procédés les plus modernes, sans sortir de la réserve qui nous était imposée vis-à-vis de facteurs auxquels leurs découvertes récentes appartiennent.

Charles MUTIN, 1925.

LA MUSIQUE D'ORGUE

LES FORMES, L'EXÉCUTION, L'IMPROVISATION

Par Alexandre GUILMANT

LES FORMES

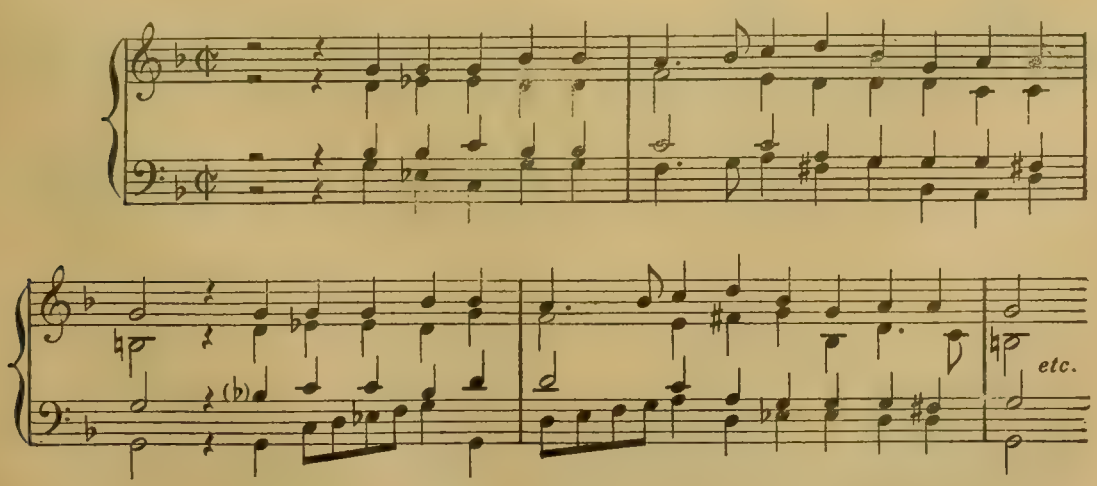
Après avoir servi dans les fêtes profanes chez les Egyptiens et chez d'autres peuples de l'antiquité, l'orgue a été adopté dans les églises chrétiennes; par la puissance et la variété de ses timbres, l'orgue remplit admirablement un grand local tel qu'une église ou une salle de concerts. Au XVIIe siècle, on s'en servait dans les opéras, et par exemple, dans l'*Orfeo* de MONTEVERDI, on trouve l'indication d'un orgue de bois (jeux de flûtes) accompagnant Orphée et la Messagère, et un orgue-régale (jeux d'anches), jouant avec Caron et les esprits infernaux.

On peut dire qu'un grand orgue moderne est un orchestre à lui tout seul, ayant des effets qui lui sont propres; il n'est pas fait pour imiter l'orchestre, quoique possédant des jeux qui portent les noms de divers instruments, car il ne peut avoir la même souplesse d'émission et le même accent que ces instruments. Il a, d'autre part, ses jeux de mutation dont le timbre ne peut exister dans l'orchestre. On peut donc considérer que, comme grandes masses sonores, il y a en musique trois éléments : 1° l'orchestre symphonique; 2° l'orchestre d'harmonie ou de fanfare; 3° l'orgue; et chacun d'eux se distingue par sa physionomie spéciale. Ajouté à la symphonie, l'orgue lui donne une plénitude qu'il lui est impossible d'avoir par elle-même.

Si l'orchestre possède l'attaque violente du son, il ne possède pas la continuité ni la profondeur de l'orgue qui a une certaine lourdeur; ils se complètent donc fort heureusement. A l'église, l'orgue prépare au chant et repose du chant par ses préludes et interludes. Mêlé aux voix, il les soutient et peut concerter avec elles.

*
* *

Au XVIe siècle, Antoine DE CABEZÓN, Andrea et Giovanni GABRIELI écrivaient des préludes dans la tonalité du plain-chant (altérée par les accidents introduits pour les cadences), et aussi des pièces auxquelles la mélodie grégorienne servait de thèmes. Les procédés d'harmonisation de ces chants étaient généralement simples, en contrepoint de note contre note avec quelques notes de passage. Dans l'ouvrage de DIRUTA publié en 1612 (*Il Transilvano*), on trouve, par exemple, un *Pange lingua* harmonisé ainsi (livre IV, page 1), forme qu'on retrouve chez les organistes du XVIIe siècle. On peut voir aussi dans la *Tabulatura nova* de Samuel SCHEIDT de 1624 (édition SEIFFERT) p. 161, *Cum sancto Spiritu*, et p. 190, *Sicut erat* et dans son *Tabulatur-Buch, 100 geistlicher Lieder und Psalmen* (1650), le choral *Helft mir Gottes Güte preisen* dont voici le début[1] :



1. A.-G. RITTER, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, liv. I, p. 193, 1re colonne, et page 202.

Au XVIe siècle, les organistes jouaient sur l'orgue des œuvres vocales comme des motets, des madrigaux et des canzone en les ornant (*Intavolatura diminuita*). G. Diruta, dans son ouvrage *Il Transilvano*, qui est une méthode sous forme d'un dialogue entre le maître et l'élève, donne certaines indications à cet égard, les voici[1] :

Il modo di far Groppi

Groppi in accadentia

(Sic)

Modo di far li tremoli

Tremoli sopra le minime

1. *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, e Istromenti da penna del R. P. Girolamo* Diruta, *Perugino*. Venise, 1612. Folio 9 b.

Modo di far li tremoli.

Tremolo

Tremoli sopra le minime

Tremoli sopra le semiminime

Diruta applique ces procédés d'ornementation de la manière suivante (page 11 de la seconde partie de l'ouvrage cité) :

Soggetto.

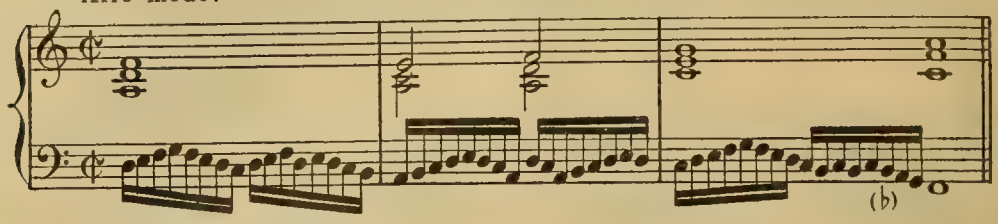
(♭) (♭) (♭)

Alio modo.

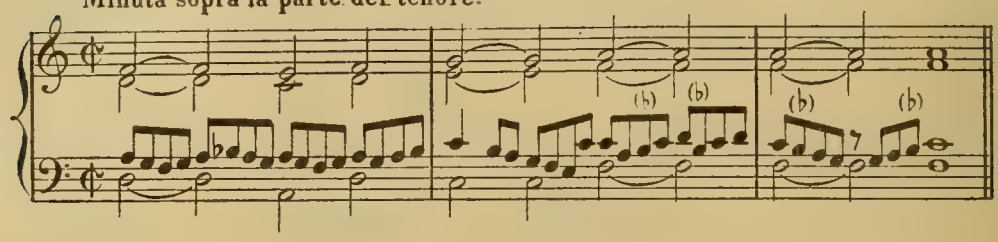
(♭) (♭)

Minuta sopra la parte del basso.

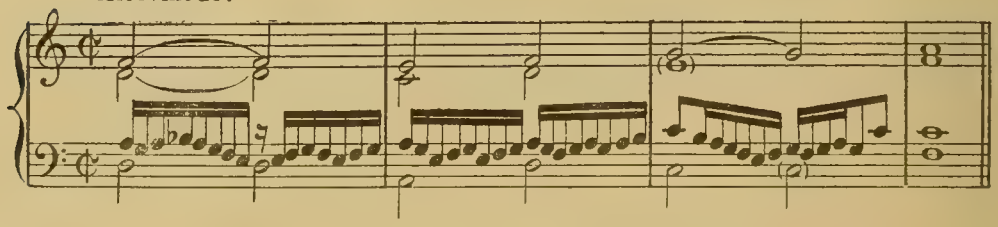
Alio modo.



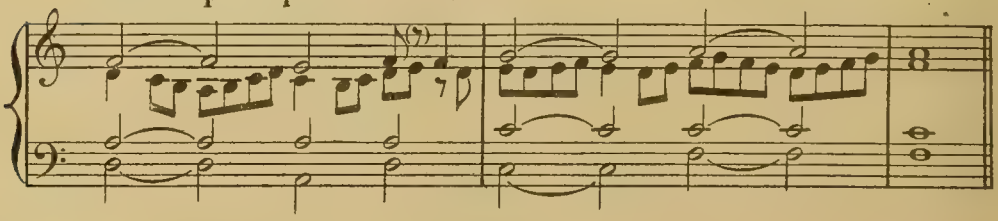
Minuta sopra la parte del tenore.



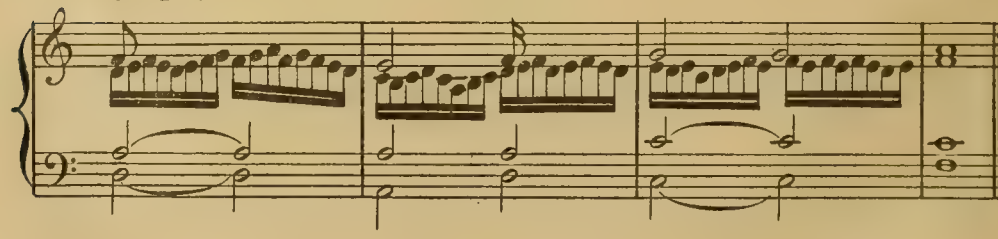
Alio modo.



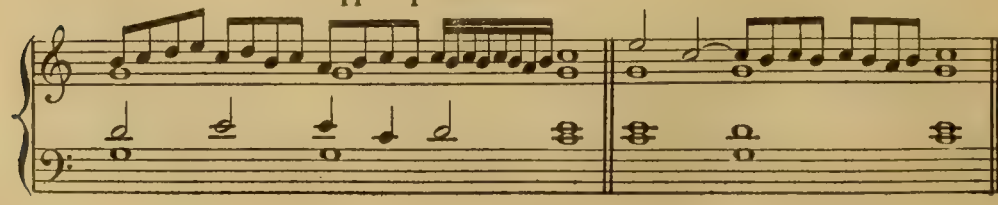
Minuta sopra la parte del contralto.

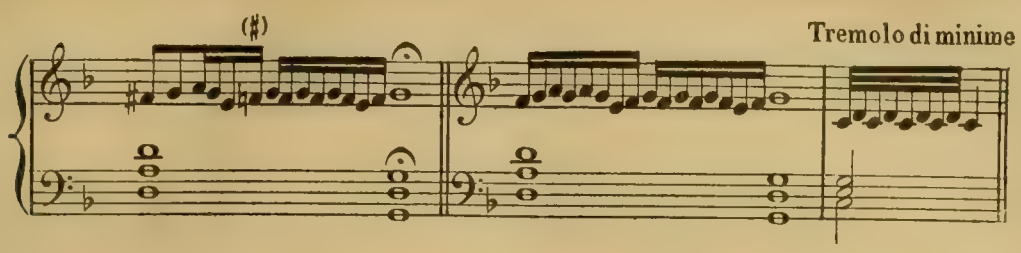


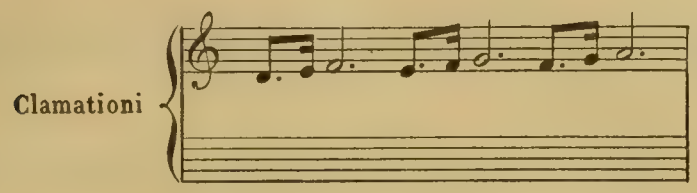
Alio modo.

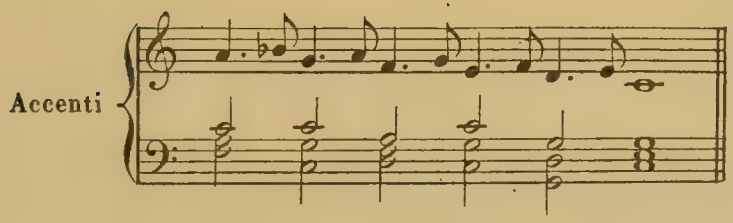


Diverse sorte di Groppi sopra l'accadenze.

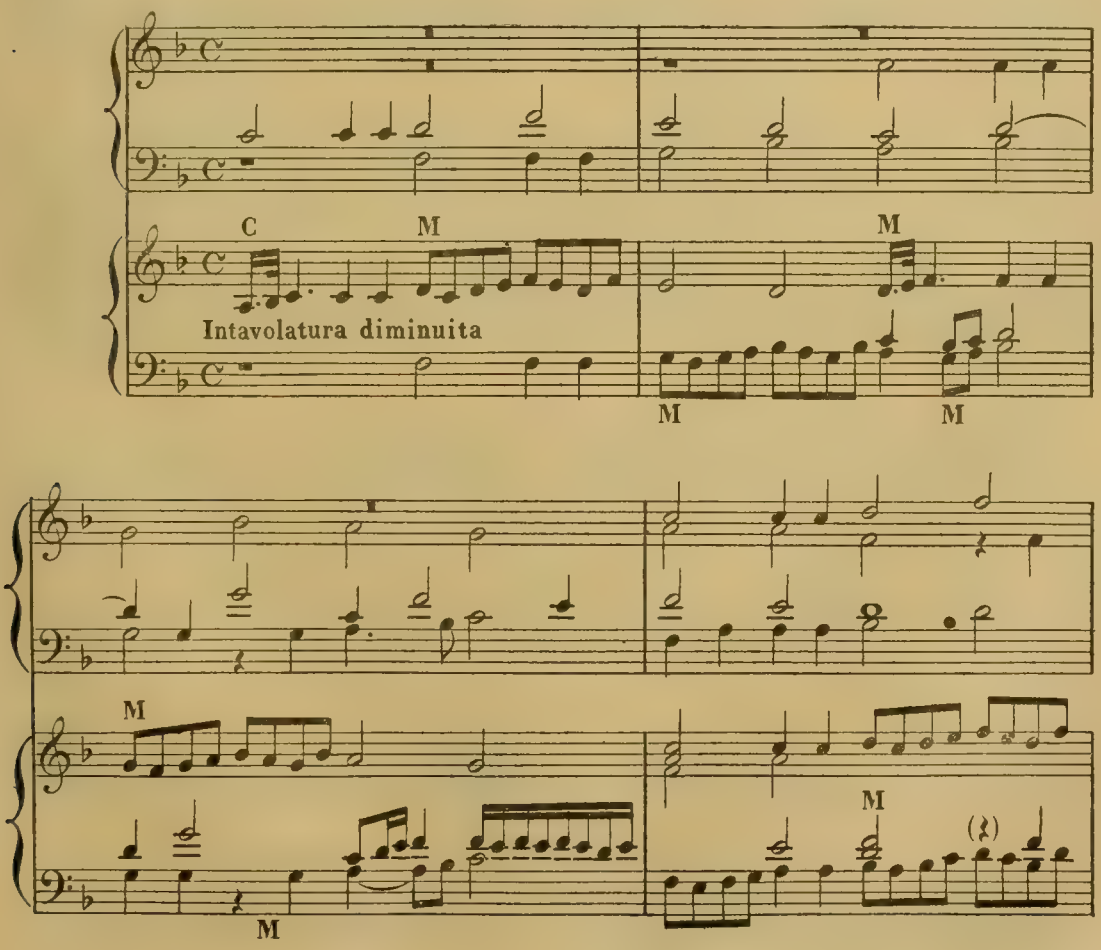




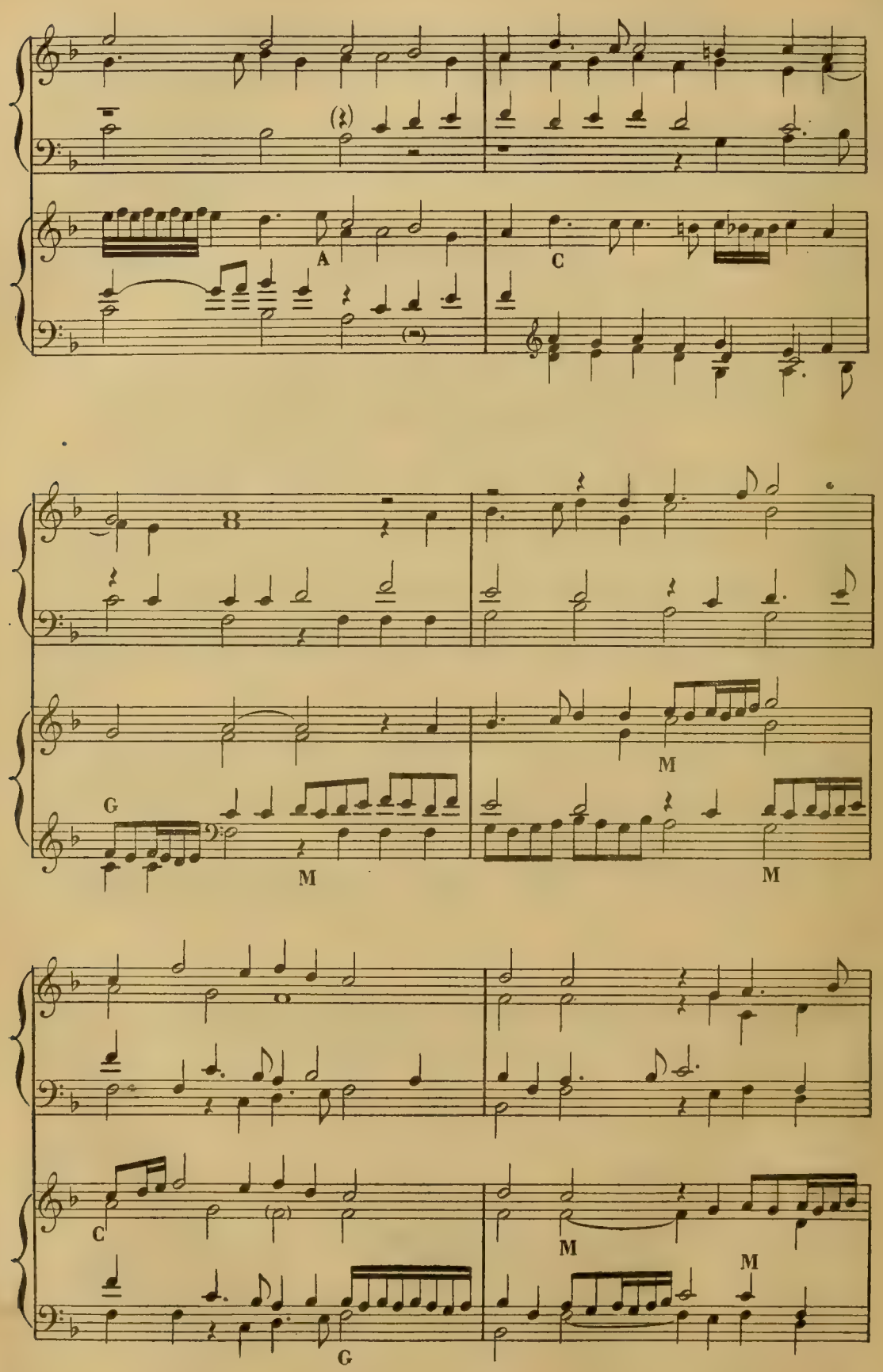


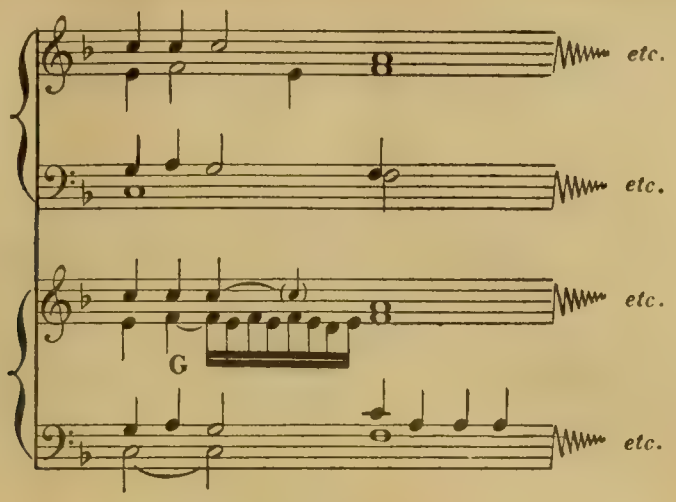


Dans une canzona d'Antonio Mortaro, il introduit aussi ces variations (page 18 de la seconde partie[1]) :

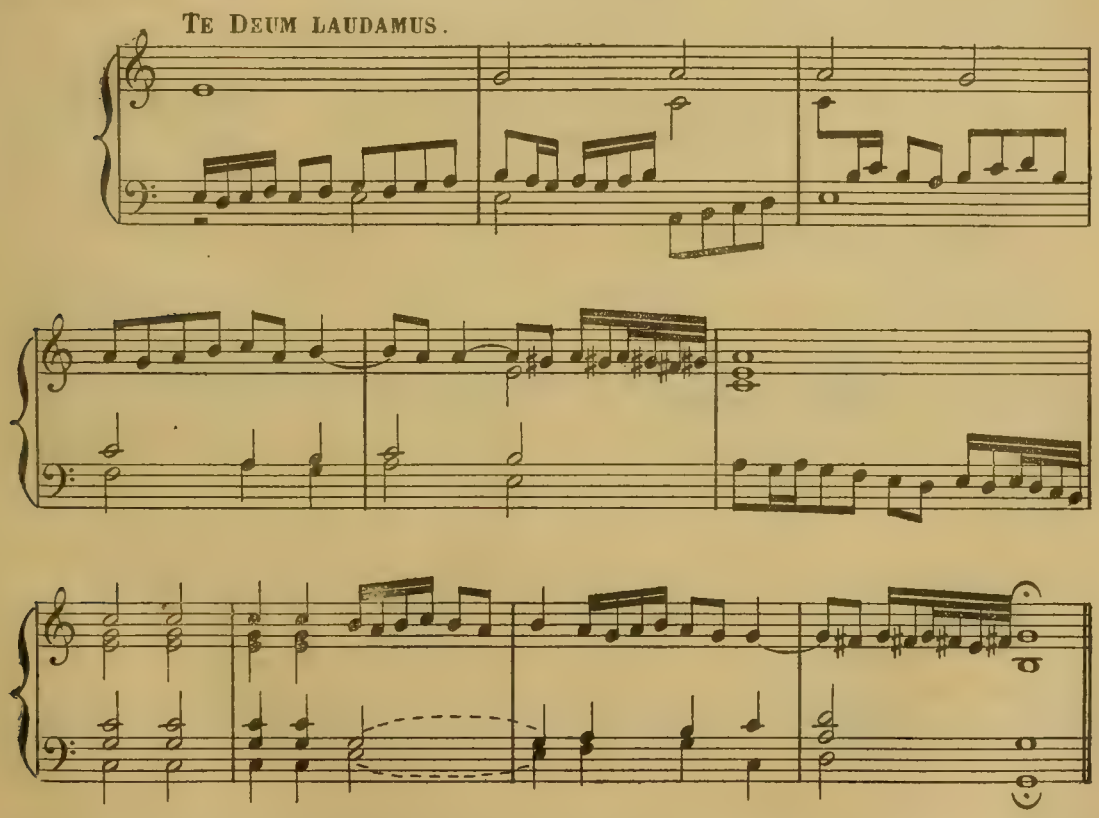


1. Voici la signification des lettres : M, *Minuta;* — G, *Groppo;* — T, *Tremolo;* — A, *Accento;* — C, *Clamatione.*


A
C
G
M
M
M
C
M
M
G



Il est intéressant de comparer ces procédés d'ornementation avec les procédés usités déjà au commencement du XVIe siècle par les organistes français. On peut en juger d'après cet exemple tiré du livre de P. ATTAINGNANT (1530)[1] et cité par A.-G. RITTER (II, no 36) :



On trouve également dans les œuvres d'Antonio DE CABEZÓN (1510-1566) des faux-bourdons « glosés » pour orgue, ainsi que des versets d'hymnes où la mélodie liturgique est colorée (Philippo PEDRELL, *Hispaniæ Schola musica sacra*, vol. III, p. 32 et suivantes).

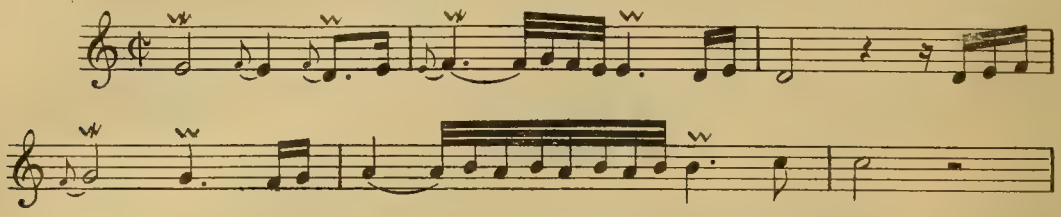
Des versets de messes, d'hymnes ou de *Magnificat* basés sur le chant grégorien et dialoguant avec le chœur, sont écrits pour l'orgue, ainsi qu'en témoignent les œuvres de CABEZÓN, C. MERULO, G. FRESCOBALDI, S. SCHEIDT, N. GIGAULT, F. COUPERIN (de Crouilly), N. DE GRIGNY, F. DANDRIEU et de beaucoup d'autres organistes[2].

Au XVIIe siècle, les organistes ornent aussi le plain-chant, mais avec d'autres procédés que leurs prédé-

1. *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Préludes...* imprimés par Pierre ATTAINGNANT, Paris, 1530.

2. Voir : Œuvres de CABEZÓN, éd. par Ph. PEDRELL; livre IV des œuvres d'orgue de Claudio MERULO, éd. par J.-B. LABAT (1865); œuvres d'orgue de G. FRESCOBALDI, éd. par Fr.-X. HABERL; œuvres de Samuel SCHEIDT, éd. Max SEIFFERT; œuvres de N. GIGAULT et F. COUPERIN (de Crouilly) dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, éd. Alex. GUILMANT et André PIRRO, tomes IV et V.

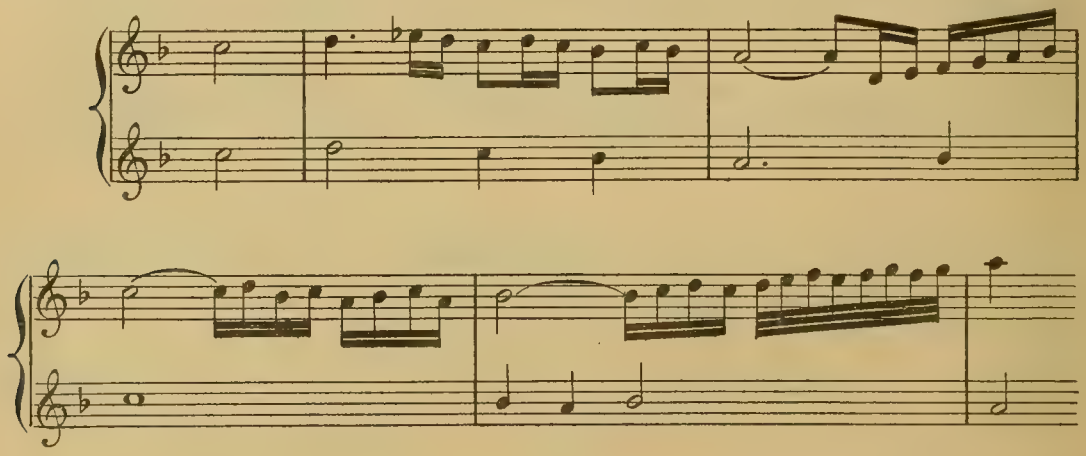
cesseurs; ce ne sont plus des formules, mais un développement de la mélodie grégorienne qui, à cette époque, avait un rythme égal comme les chorals. On trouve dans le livre de A.-G. Ritter cité plus haut (vol. II, n° 24) une Elévation de Giulio Cesare Aresti dans laquelle le chant du *Pange lingua* est traité de cette façon libre. Le même thème est développé par Nicolas de Grigny dans son *Livre d'orgue* (*Archives des Maîtres de l'Orgue*, t. V, p. 70); dans cette belle pièce, on peut pressentir l'art de J.-S. Bach; le chant se trouve à la partie intermédiaire sur un jeu solo et commence ainsi, avec l'accompagnement de la main droite et de la pédale[1] :



***

Dans les chorals allemands, on peut suivre le même développement. Je signale dans l'ouvrage de A.-G. Ritter, liv. II, n° 65, choral de B. Schmid; n° 121, choral de Georges Böhm; je renvoie aussi au choral : *Es ist das Heil uns Kommen her*, de Dietrich Buxtehude (*Œuvres pour Orgue*, éd. Ph. Spitta, t. II, p. 81; J.-S. Bach choral *Wer nur*, éd. Peters, liv. V, p. 56, n° 52).

L'organiste de Hambourg Adam Reinken (1623-1722) colore ainsi le début du choral : *An Wasserflüssen Babylon;* je mets en regard de cette ornementation le commencement de ce choral, d'après la version employée par J.-S. Bach (éd. de la *Bach-Gesellschaft*, 39, n° 15[2]) :



***

A la fin du XVIe siècle et au commencement du siècle suivant, des organistes tels que Jean Titelouze, G. Frescobaldi, S. Scheidt, accompagnent le plain-chant avec des contrepoints intéressants. Ils abandonnent pour ce genre de musique les formules de *coloratur* pour les remplacer par des imitations ingénieuses, tout en gardant au chant la gravité des notes égales; ils l'expriment tantôt à la basse, tantôt dans une autre partie; voir de Titelouze les hymnes : *Ad cœnam*, 1er verset, *Pange lingua*, 3e verset, *Exultet cœlum*, 1er verset[3]; G. Frescobaldi, *Kyrie della Domenica*[4]; S. Scheidt, hymne : *Christe qui luces*, 3e, 4e, 5e, 6e et 7e versets[5].

Il en est de même pour les chorals protestants; voir dans les œuvres de J. Pachelbel, les chorals : *Vater unser im Himmelreich*, édition Seiffert, p. 125, *Warum betrübst du dich*, page 132; D. Buxtehude (éd. Spitta, p. 78, *Erhalt uns Herr nach deinem Wort*. Le grand J.-S. Bach se sert des mêmes procédés dans des *Kyrie* (Peters, livre VII), dans l'admirable choral à six parties *Aus tiefer Noth*, et dans *An Wasserflüssen Babylon* (Peters, liv. VI).

Dans ces œuvres, les compositeurs s'inspirent, pour écrire les petits intermèdes qui se trouvent entre les phrases du plain-chant ou du choral (𝄐), de chaque

1. Voir aussi la Fugue à 5 parties sur le *Pange lingua* de N. de Grigny (*Arch. des Maîtres de l'Orgue*, t. V, p. 68). La registration de ce morceau est intéressante et était peu usitée sous cette forme à l'époque où vivait cet organiste, mort trop jeune. Il convient de signaler ici les fugues écrites par Titelouze et Gigault sur des hymnes. Dans ces pièces, chaque fragment du thème correspondant à un vers du texte sert de motif à un travail d'imitation. Dans les œuvres de Titelouze, on trouve plusieurs compositions de ce genre (*Arch. des Maîtres de l'Orgue*, vol. I, p. 42 et 62). Chez Gigault, le même procédé est employé dans la fugue sur le *Pange lingua* (*Arch.* IV, p. 107).

2. On peut voir un admirable exemple de cette sorte d'ornementation mélodique dans le choral de Bach : *O Mensch bewein dein Sünde gross* (Peters, V, n° 45). Le maître enseignait à ses élèves à employer les mêmes procédés de variation mélodique. On en voit un exemple remarquable dans le choral *Jesu Leiden, Pein und Tod*, qui, composé par son élève John-Gaspar Vogler, a été inséré sous le nom de Bach dans le neuvième volume des œuvres d'orgue de l'édition Peters, page 42.

3. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. I, p. 8, 30, 59.

4. *Sammlung von Orgelsätzen aus der gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi, herausgegeben von* Fr.-X. Haberl.

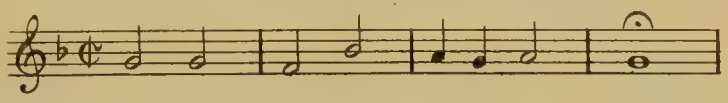
5. S. Scheidt, *Tabulatura nova für Orgel und Clavier*, éd. Max Seiffert, 1892.

portion de ce chant lui-même, donnant ainsi une grande unité au morceau. On en trouve de nombreux exemples dans les maîtres déjà cités. Voir dans Buxtehude, t. II, pp. 86, 104 et 118[1].

Parfois aussi, les organistes luthériens se contentent de présenter le choral harmonisé simplement, presque note contre note. Dans ce cas, il est évident qu'il faut tenir compte des points d'orgue qui marquent la fin des phrases ; l'effet musical de ces repos est d'ailleurs très heureux. Quand, au contraire, la mélodie du choral est accompagnée de dessins contrapontiques bien caractérisés, il arrive généralement que le point d'orgue perd sa propriété d'allonger la note sur laquelle il se trouve. On peut observer bien souvent, que si on lui conservait sa signification accoutumée, les dessins de l'accompagnement seraient privés de leur allure rythmique. Remarquons au surplus que, dans les pièces d'orgue sur des chorals, le signe 𝄐 ne figure qu'à la partie à laquelle la mélodie du choral est confiée : il ne paraît ainsi qu'à la manière d'un signe de ponctuation, pour indiquer la fin des phrases du chant. L'impossibilité de le considérer comme prescrivant une prolongation est manifeste, dans certaines pièces, pour la raison que j'ai donnée plus haut. Dans le 5e livre des œuvres d'orgue de Bach (Ed. Peters), je citerai, en particulier, les chorals où la mélodie est traitée en canon (nos 15 et 37), et les nos 11, 22, 55 et 56.

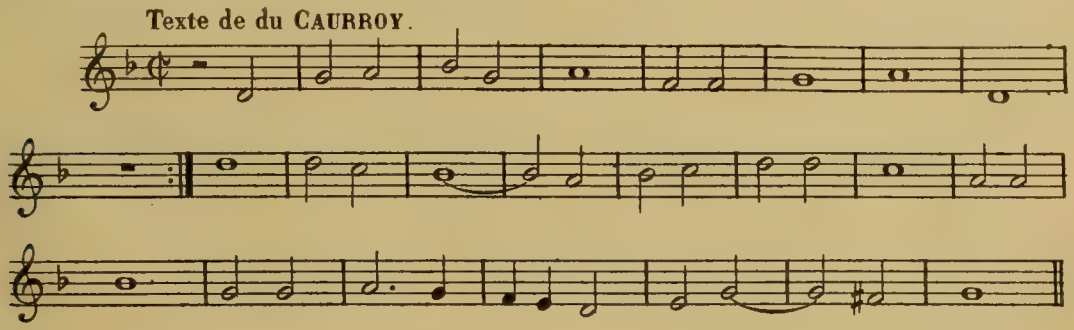
On pourra se rendre compte de la variété des procédés de composition des anciens maîtres en prenant le choral : *Nun Komm' der Heiden Heiland* avec lequel ils ont composé des pièces magnifiques ; je citerai, en particulier, les morceaux suivants dont je donne les premières mesures avec le texte du choral pour indiquer le procédé de variation mélodique, employé par ces organistes : **A.** D. Buxtehude (1637-1707), *Orgel Compositionen*, éd. Ph. Spitta t, II, p. 110. **B.** N. Bruhns (1665-1697), Guilmant, *Ecole classique de l'Orgue*, no 3. **C.** J.-S. Bach (1685-1750), éd. Peters. Vol. V, nos 42 et 43. Vol. VII, nos 45 et 46 :

Texte du Choral

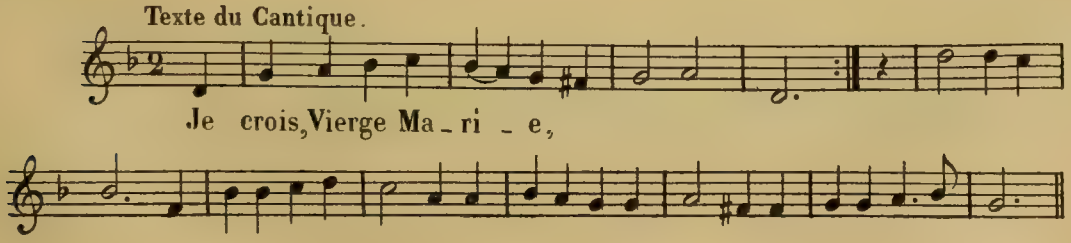


1. Au sujet du choral *Von Gott will ich nicht lassen* (II, p. 118), on peut voir qu'il a été tiré, comme d'autres chorals, du chant populaire ou du chant grégorien. Eustache du Caurroy a traité cette chanson : *Une jeune fillette*, dans ses *Fantaisies à* 3, 4, 5 et 6 parties (1610), et on la trouve dans des recueils de Noëls :

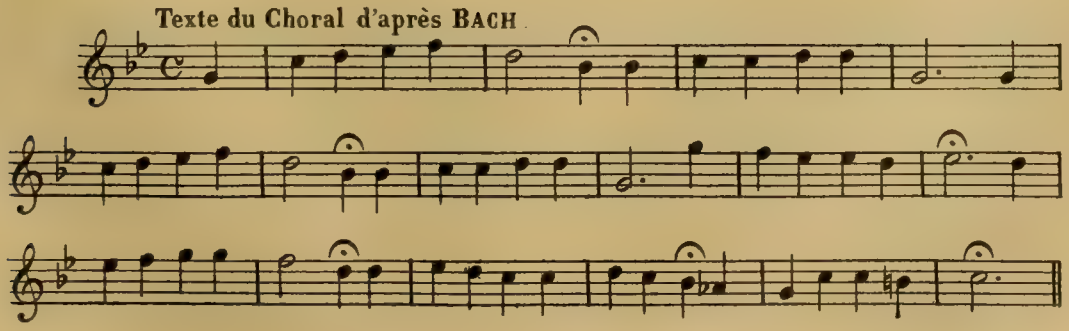
Texte de du CAURROY.

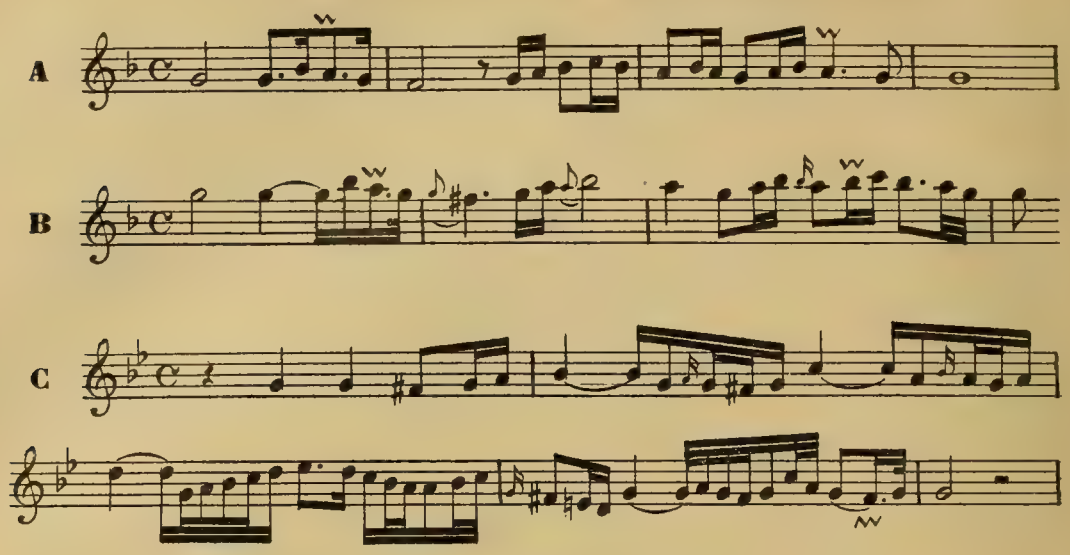


Texte du Cantique.



Texte du Choral d'après BACH





Il convient de signaler, parmi les œuvres modernes, la pièce composée par Otto SCHERZER (1821-1876), *Choralfigurationen* (op. 5).

*
* *

Pour la musique d'orgue, différentes formes ont pris naissance depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours et ont servi de cadres aux compositeurs qui ont écrit pour cet instrument, et, en même temps, ont contribué à marquer le progrès de la facture d'orgue.

1° La Variation ou Partita.

Dans ces sortes de pièces, on prenait une hymne ou un choral, ou même un air populaire; on les mettait à l'une des quatre parties, en se servant des formules des coloristes, ainsi qu'on peut le voir dans les pièces de Antonio et Hermandez DE CABEZÓN. Avec Samuel SCHEIDT, la part du contrepoint devient plus grande, sans pourtant que l'auteur néglige la partie brillante, propre à mettre les ressources de l'instrument en relief, tels les chorals variés par Samuel SCHEIDT (*Cantio sacra*) dans sa *Tabulatura nova*[1]. On trouvera aussi des exemples de cette forme de composition dans les œuvres de D. BUXTEHUDE, qui a composé des variations sur le choral : *Nun lob mein Seel' den Herren,* dont Ph. SPITTA donne deux versions dans le tome II de son édition des œuvres pour orgue du maître (p. 25 et 40); de J. PACHELBEL[2], de G. BÖHM[3], de F.-W. ZACHOW[4], de J.-G. WALTHER[5], qui a écrit 13 intéressantes variations sur les chorals *Herr Jesu Christ,* et *Meinen Jesum lass ich nicht.* Voir aussi les *Partite* et les *Variations canoniques* sur le choral de Noël de J.-S. BACH, pièces d'une variété admirable[6]. F. MENDELSSOHN, dans sa *6e Sonate* pour orgue, a établi le premier morceau en *Variations* sur le choral *Vater unser* dont la dernière phrase sert de thème pour l'Andante final.

Comme thèmes variés plus modernes, on peut citer les *Variations en la* ♭ et *en la* d'Adolphe HESSE, le *Thème avec variations en la* ♭ de Louis THIELE, J. LEMMENS.

En France, les organistes du XVIIIe siècle prenaient des airs de Noëls pour les varier. D'AQUIN a publié un *Livre de Noëls*[7], dans lesquels on trouve toutes les qualités de grâce, de charme et de brillant qui l'ont placé au premier rang des organistes du temps de Louis XV.

On pourrait aussi ranger parmi les variations les *Passacailles* et les *Chaconnes,* qui sont écrites sur un thème se reproduisant sans cesse, soit à la pédale, soit dans une autre partie, et dont il est traité plus loin (voir **8°**).

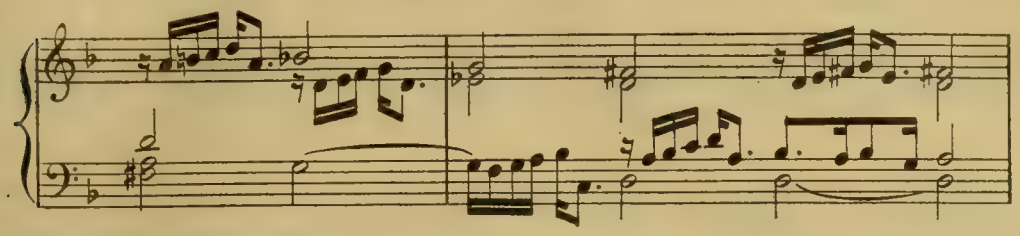
2° La Toccata.

Ce genre de composition pour la musique d'orgue est un des plus anciens et des plus usités chez les maîtres. Les longues tenues de pédale étaient éminemment propres à diriger l'inspiration et à établir la tonalité; tonique, dominante, sous-dominante, relatif mineur ou majeur formaient la base de l'harmonie; les premières *toccate* des maîtres italiens comme DIRUTA[8], GABRIELI, LUZZASCHI, ROMANINI, QUAGLIATI, BELL'HAVER, GUAMI, se composent surtout de traits brillants habituels aux *Coloristes* du XVIe siècle. J.-P. SWEELINCK écrit aussi dans ce genre, comme on peut le voir dans la *Toccata* en *ut* et dans la *Toccata* à trois parties, qui se trouvent dans les pièces publiées par Robert EITNER[9]. Avec Claudio MERULO, en outre des tournures de phrases qui lui sont spéciales, nous avons déjà une harmonie plus serrée et plus particulière à l'instrument. Les *toccate* de FRESCOBALDI, de ROSSI, de S.-A. SCHERER et de J. SPETH renferment des rythmes plus originaux, une harmonie plus neuve et plus variée; il y a une évolution dans la manière de concevoir les modulations, tout en conservant les grandes lignes de la composition.

1. Ed. Max SEIFFERT (ouv. cité), pages 5, 16, 33, 71, 104, 108, 120, 129, 194, 198, 202, 207, 210.
2. J. PACHELBEL. *Orgelkompositionen,* Ed. Max SEIFFERT (1903) choral : *Tremer Gott.* p. 147.
3. *Variationen uber den Choral « Wer nur den lieben Gott lässt walten »,* Leipzig, J. Schuberth et Cie éditeurs.
4. *Denkmaler deutscher Tonkunst,* 1re série, vol. 21 et 22, pp. 369 et 375 (éd. Max SEIFFERT.)
5. J.-G. WALTHER. *Gesammelte Werke fur Orgel,* éd. Max SEIFFERT (1906), p. 92 et 167.
6. Ed. Peters, vol. V, p. 60, 68, 76 et 92.
7. *Archives des Maîtres de l'Orgue* (ouv. cité), vol. III.
8. Les compositions des musiciens ci-après se trouvent dans le *Transilvano* de DIRUTA, Venise, 1593.
9. Utrecht, 1871, Louis Roothram, éditeur.

Au point de vue rythmique, on peut remarquer dans le 1er livre des *Toccate d'Intavolatura* de G. Frescobaldi les passages suivants[1] :

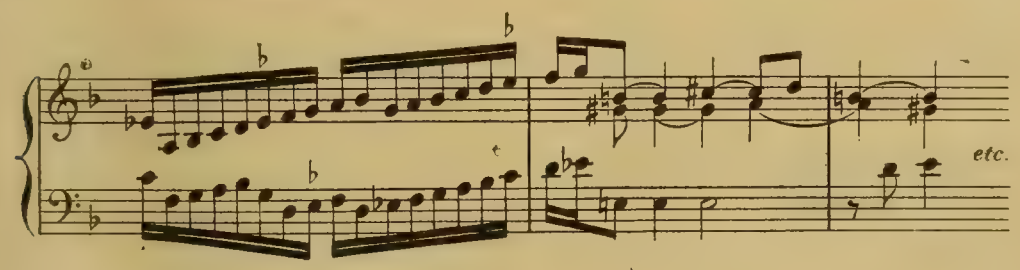
Toccata 2a, 4e et 5e mesures,



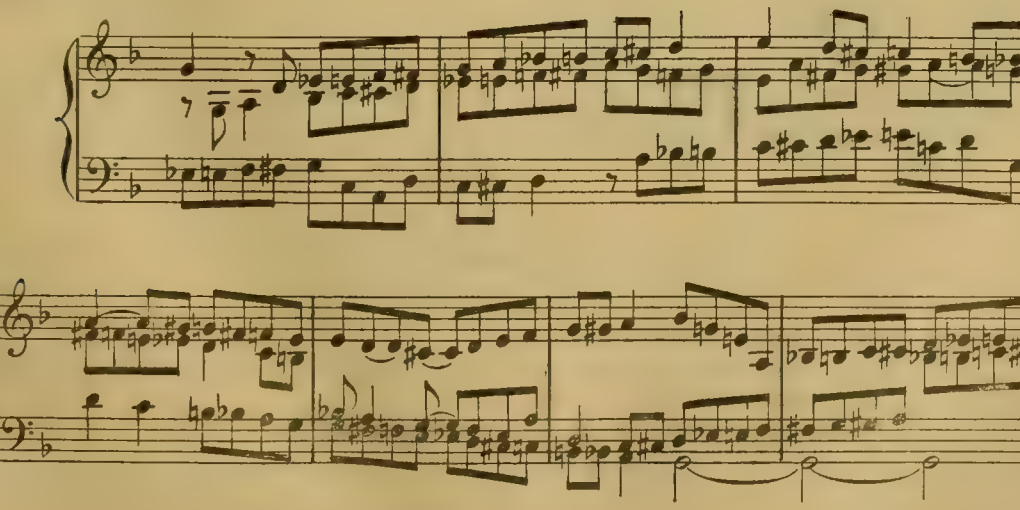
Toccata 3a 2de mesure,

Froberger, M.-A. Rossi et S.-A. Scherer emploient aussi ce rythme dans leurs *toccate*[2].

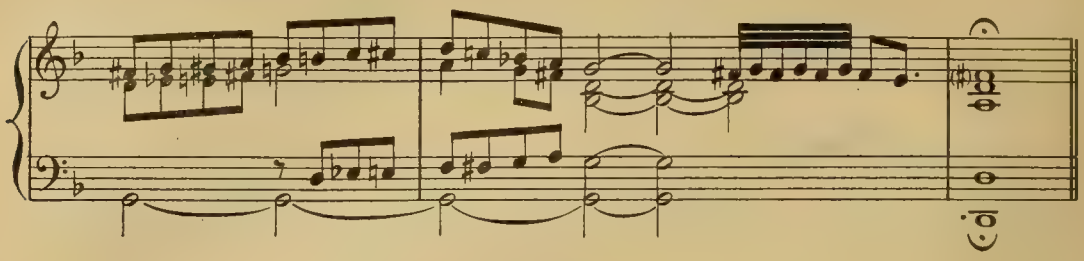
Samuel Scheidt, dans la seconde partie de sa *Tabulatura nova* (éd. Max Seiffert, p. 147) a publié une *toccata* sur : *In te Domine speravi*, où les procédés de *coloratur* sont employés, mais où il y a une certaine liberté ingénieuse; les longues tenues de notes de pédale y sont très peu employées, et cette pièce est formée de différents plans, sans pourtant avoir plusieurs divisions. Dans la 7e *Toccata* de Michel Angelo Rossi[3], on trouve des harmonies comme celles-ci, rares pour l'époque (1657), 11e, 12e et 13e mesures :



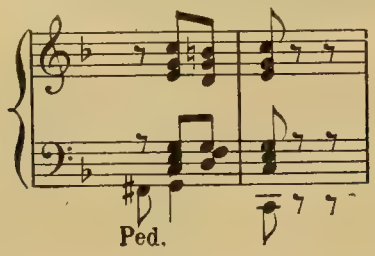
59e mesure et suivantes :



1. Roma, Nicolo Borbone, 1637.
2. Œuvres de J.-J. Froberger, t. I, p. 18, éd. Guido Adler, Luigi Torchi, *l'Arte musicale in Italia*, vol. III, p. 282. Guilmant et Pirro, *Archives des Maîtres de l'Orgue*, t. XIII, p. 25.
3. Luigi Torchi, *l'Arte musicale in Italia*, vol. III, p. 305.

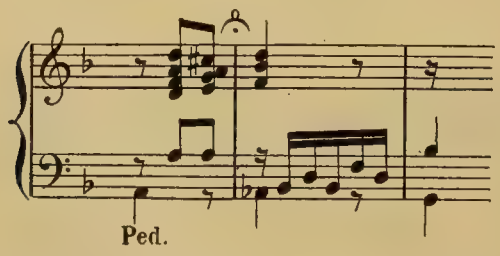


Plusieurs des beaux préludes de BUXTEHUDE sont au fond des *toccate*, et le terrain est tout préparé pour que l'œuvre gigantesque, la *Toccata* en *fa* de BACH, surgisse. Cette énorme composition, d'une forme absolument architecturale, débute, comme il est d'usage dans les *toccate*, par une longue pédale sur laquelle se déroule un canon à deux parties, suivi d'un solo pour la pédale reprenant le motif du canon et aboutissant à cette cadence :



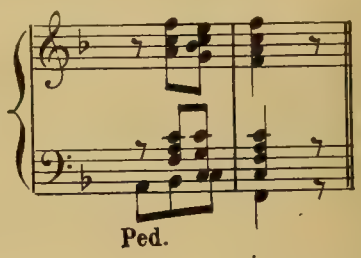
laquelle est suivie d'une autre pédale sur la dominante, accompagnée aussi d'un canon. BACH se sert ensuite des accords de cette cadence pour amener un nouveau thème en imitations :

lequel aboutira à une cadence du plus grand effet :



Dans ce dernier exemple, on pourra remarquer le signe que j'ai placé entre les deux mesures; ce signe, employé par François COUPERIN dans ses pièces de clavecin (suspension) [1], indique qu'il faut attendre un peu pour frapper l'accord de $\times\frac{4}{2}$ placé sur le *la* ♭; ce léger retard donne beaucoup de vigueur à cette cadence, surtout avec le Grand-chœur de l'orgue qui me paraît indispensable pour jouer cette *toccata*. Ensuite, le maître traite son premier sujet en contrepoint triple (en *ré* mineur), puis à l'état de renversement en *la* mineur et en *sol* mineur; dans ces diverses phases, ce contrepoint est toujours précédé de grands accords modulants et de la superbe cadence rompue.

Fidèle aux traditions de ses devanciers, BACH fait précéder la conclusion de ce morceau par une nouvelle pédale sur la dominante, mais, cette fois, en se servant d'une manière libre des divers éléments déjà mis en œuvre, et il terminera par cette cadence où l'on peut remarquer le fier mouvement de la basse :



Si on récapitule les tons dont BACH s'est servi dans cette *toccata*, on trouve les grandes modulations suivantes, de *fa* (ton initial) à *ut*, *ré mineur*, *la mineur*, *sol mineur*, *si bémol*, *ut* (en passant par *fa*) et *fa*, c'est-à-dire les tons relatifs, amenés par des modulations passagères, voisines de ces tons.

Les thèmes n'y figurent qu'au nombre de trois.

Les *toccate* de FROBERGER [2], G. MUFFAT [3], J. SPETH [4], D. BUXTEHUDE [5] ont très souvent plusieurs divisions, soit qu'elles soient composées sur un seul thème qui se transforme, soit qu'il y ait un motif différent pour chaque division. Je citerai aussi une *Toccata* de J. PACHELBEL d'un caractère quasi pastoral [6]. Voir également une *Toccata* en *si* mineur de A.-P.-F. BOELY [7].

A côté de ces pièces d'un caractère brillant, on trouve dans les œuvres de FROBERGER [8], de FRESCOBALDI [9] des *toccate* pour l'Élévation; celles des messes de FRESCOBALDI sont très expressives et marquent une époque dans l'art musical; il est probable que l'auteur les jouait sur des jeux doux, en harmonie avec cet instant du service divin.

Dans son premier livre de *Toccate d'Intavolatura*, FRESCOBALDI écrit des pièces d'un seul mouvement; dans le second livre, elles ont plusieurs divisions; elles sont d'une grande variété de rythmes [10].

1. Voir l'explication des signes d'agréments placés en tête du 1er *Livre des Pièces de Clavecin* de cet auteur dans le *Trésor des Pianistes*, publié par A. FARRENC, tome IV. Paris, 1862.

2. Œuvres de J.-J FROBERGER, édition Guido ADLER ([Vienne] Artaria).

3. Georg MUFFAT, *Apparatus musico-organisticus*, éd. S. de Lange.

4. Franz COMMER, *Compositionen für die Orgel aus dem 16.17 u. 18e Jahrhundert, Heft V.*

5. Ed-Ph. SPITTA, vol. I.

6. *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel*, éd. Max SEIFFERT, *I Band*, p. 17.

7. *Œuvres posthumes*, œuv. L3. N° 13 (Paris, Costallat éd.)

8. Ouvrage cité, I, p. 14 et 16.

9. Ed. F.-X HABERL, déjà citée, p. 10, 26 et 40. *Toccate d'Intavolatura, libro II* (1637, Roma), *Toccate* 3e et 4e.

10. Voyez les *Toccate* 6 (p. 16), 9 (p. 26), 10 (p. 30), dans le recueil é dans la note qui précède.

3° Le Prélude.

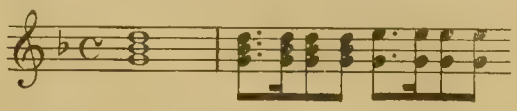
Cette pièce était généralement écrite avec des harmonies larges, fortes et recherchées, propres à faire entendre le grand Plein-jeu. C'est ainsi, par exemple, qu'elle était comprise par les organistes français; les petits préludes se jouaient sur le plein-jeu du Positif, et leur allure était vive, avec quelques traits. Cette différence dans le mouvement venait de ce que le clavier du Grand-orgue avec la réunion des autres claviers était dur à toucher, tandis que le Positif, se jouant seul, avait un mécanisme léger. Dans les préludes des maîtres allemands des XVIIe et XVIIIe siècles, une plus grande part est laissée à la polyphonie, et ils sont assez mouvementés; ils ont une certaine liberté d'allure, moins pourtant que les *toccate*, et la différence qui les sépare n'est pas bien grande; les titres en sont parfois pris l'un pour l'autre. Ainsi, la *Toccata* en *fa* de BACH (voyez l'édition de la *Bach Gesellschaft*, vol. XV, p. 154) est intitulée *Præludium* ou *Toccata*.

Les *préludes* sont presque toujours placés avant une fugue et les deux pièces sont faites, comme caractère, pour être jouées l'une après l'autre. Les compositions de J.-S. BACH sont remarquables sous ce rapport, et MENDELSSOHN s'est inspiré de la même idée.

On peut voir dans l'ouvrage de A.-G. RITTER, *Zur Geschichte des Orgelspiels* (vol. II, p. 118), deux petits préludes de Joh. Erasmus KINDERMANN (1616-1655), qui donnent bien le type de ces sortes de pièces du XVIIe siècle en Allemagne. Il se trouve dans le même livre (page 121) une suite de trois pièces de Johann KRIEGER (1652-1735); la première pièce, *Durezza*, est dans le style harmonique des maîtres français, ce qui est déterminé par le caractère même de l'écriture qu'il s'impose[1]; la seconde est un prélude de forme libre, servant d'intermède pour ramener une fugue avec réponse réelle, divisée en deux mouvements ¢ et $\frac{6}{4}$.

Les préludes de PACHELBEL sont souvent écrits dans un genre brillant, parfois comme des toccate; quelques-uns ont la même allure que ceux de KINDERMANN cités plus haut, mais bien d'autres laissent une grande part à la virtuosité, par exemple celui en *ré mineur*, page 26, de l'édition Max SEIFFERT[2]; il débute par un solo de pédale suivi d'une longue tenue du *ré* grave sur lequel les mains forment un duo; un second solo de pédale est suivi comme le premier d'une tenue, cette fois sur la dominante avec le duo sur le clavier manuel; la page suivante contient des accords arpégés d'une manière brillante, suivis d'une harmonie soutenue à trois parties, reposant sur la dominante. Ensuite, viennent des accords frappés alternativement par les deux mains, accords dont l'effet doit être imposant, si on les jouet sur le Grand-chœur et dans un vaste édifice, lieu pour lequel cette pièce paraît écrite.

On peut citer aussi un prélude de N. BRUHNS[3], une composition du 3e ton, intitulée *Praeambulum*, ainsi que la pièce *Arpeggiata* de F.-X.-A. MURSCHHAUSER[4]; dans cette pièce, qui porte aussi le nom de *Toccata*, on trouve des accords répétés aux deux mains au lieu des arpèges, souvent usités dans les préludes[5] :



Il faut signaler, parmi les préludes écrits par des organistes français, le prélude à Plein-jeu de la *Suite du 1er ton* de Louis MARCHAND; dans cette pièce d'une harmonie grave, MARCHAND emploie une double partie de pédales. Une pièce en *mi mineur* du même organiste se trouve dans le cinquième volume des *Archives des Maîtres de l'orgue*, page 210 (ouvrage déjà cité) : elle peut passer pour un prélude, quoique MARCHAND ne lui ait donné aucun titre; elle fait partie d'un recueil manuscrit appartenant à la Bibliothèque de Versailles, et il est probable que MARCHAND se proposait de l'insérer dans le *Livre d'Orgue* qu'il préparait. Les harmonies de ce morceau sont curieuses et d'un sentiment très expressif; des jeux doux paraissent lui convenir; une telle sonorité ajoute à l'effet de cette pièce.

L'épanouissement complet du prélude se trouve dans ceux de J.-S. BACH, de même que sont portées à la perfection toutes les formes anciennes traitées par cet admirable compositeur, créateur, même dans les genres les plus simples. Avec lui, la mélodie et le plan du prélude sont complètement arrêtés; on peut citer, comme un modèle parfait, le prélude en *si mineur*. Comme dans toutes les compositions architecturales de BACH, la charpente, si je puis dire ainsi, est toujours de la plus grande simplicité, et se réduit aux grandes lignes suivantes : *si mineur* (ton initial), *fa ♯ mineur, ré majeur, mi mineur, si mineur*, en passant par *fa ♯*; trois motifs principaux, avec quelques idées incidentes, suffisent pour donner la vie à cette superbe composition[6] :

1. Par cette indication de *Durezze*, les maitres du XVIIe siècle annoncent des pièces où abondent les accords dissonants formés par prolongation. Voyez FRESCOBALDI, *Capriccio di Durezze* (1er livre des *Capriccii*, Rome, 1624); cette pièce est rééditée par LITZAN et par RITTER. Rudolph ABLE écrit aussi une pièce du même genre sous le nom de *Durett* (RITTER, ouvrage cité, I, p. 169). Cf. *la Toccata* IV, *Cromatica con Durezze e Ligature* de J.-K. KERLL (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 2e série, 2e année, 2e volume, éd. SANDBERGER, 1904, p. 12).

2. *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 4e année. 1er vol., 1903.

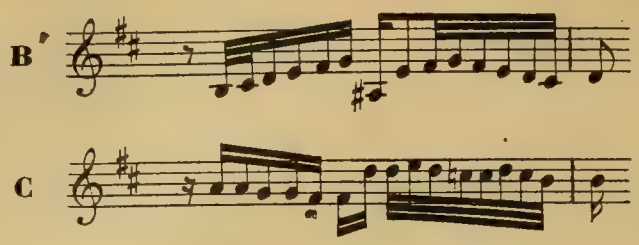
3. Franz COMMER, *Sammlung der besten Meisterwerke des 17. un 18^t. Jahrhunderts für die Orgel, Band I*, n° 5.

4. A. GUILMANT, *École classique de l'Orgue*, n° 16.

5. On peut remarquer cette tendance à répéter les notes, chez les anciens organistes, comme S. SCHEIDT (éd. SEIFFERT, p. 62 et 95), J.-J. FROBERGER (éd. Guido ADLER, liv. II, p. 59), KERLL (éd. SANDBERGER, p. 32), PACHELBEL (éd. H. BOTSTIBER et Max SEIFFERT, Wien, 1901, p. 50). Voir aussi les concertos de VIVALDI transcrits par J.-S. BACH, Peters, liv. VIII, et celui de W.-F. BACH (GUILMANT, *École classique de l'orgue*, n° 8).

Notons en passant, puisqu'il s'agit des notes répétées, que, sous forme d'accompagnement, les *accords répétés* sont absolument condamnables à l'orgue.

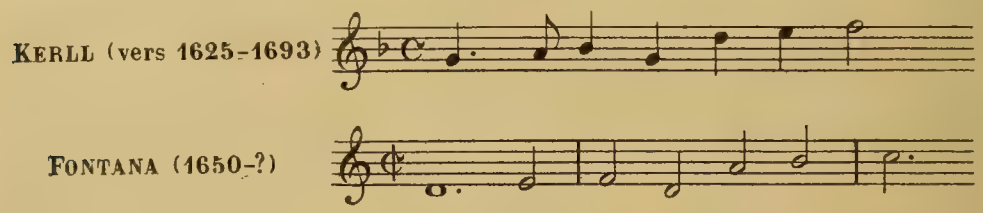
6. Alex. GUILMANT, *Ecole classique de l'Orgue*, n° 12.



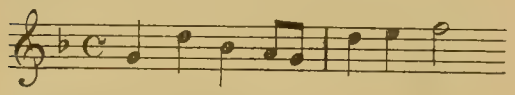
Tandis que le premier et le troisième motif (A et C) sont traités avec une sorte de liberté lyrique, le second (B) est mis en œuvre dans un épisode fugué. On pourra remarquer que le prélude en *mi mineur* (éd. Peters, liv. II, n° 9) est établi avec les mêmes grandes modulations. Voir aussi les *Trois Préludes*, op. 37, de F. Mendelssohn.

4° La Canzone.

Les *Canzoni* sont traitées dans un style d'imitations libres, et sont divisées en plusieurs parties, de mesures différentes, de mouvements modérés ou lents. Le caractère des motifs est chantant et parfois populaire. Pourtant, il est bon de remarquer que les anciens n'attachaient pas une grande importance à l'invention personnelle des thèmes dont ils se servaient pour leurs compositions, et l'on voit souvent un même sujet servir pour des morceaux d'auteurs différents. C'est ainsi, par exemple, que J.-C. Kerll et F. Fontana ont pris ce sujet, l'un pour une *Canzone*, l'autre pour un *Ricercare*[1] :



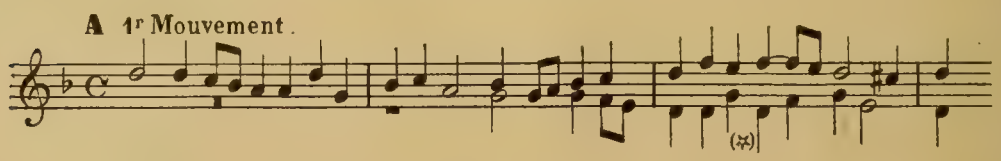
Dans les *Ricercari* de Froberger, on trouve aussi ce thème[2] :



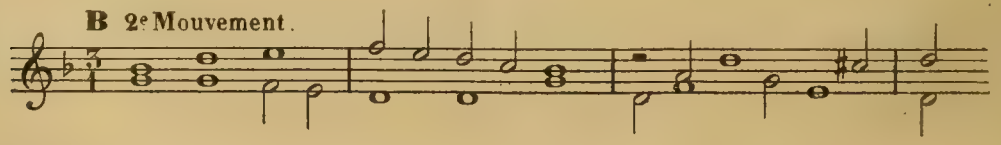
F. Roberday a écrit des *Fugues et Caprices* sur des sujets qui lui ont été donnés par différents maîtres dont il cite les noms dans son *Avertissement*.

Les *Canzoni* de Frescobaldi sont écrites tantôt sur un seul thème, tantôt sur plusieurs[4].

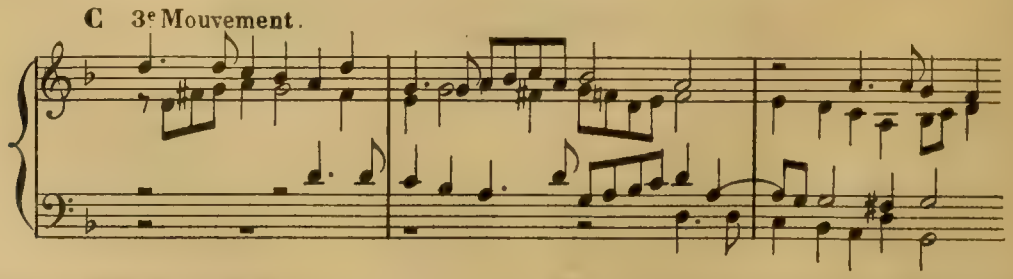
Canzone de Frescobaldi (ouvrage cité, 3e cahier, p. 28).



A la troisième mesure, se trouve une mutation pour ramener la réponse à la dominante :

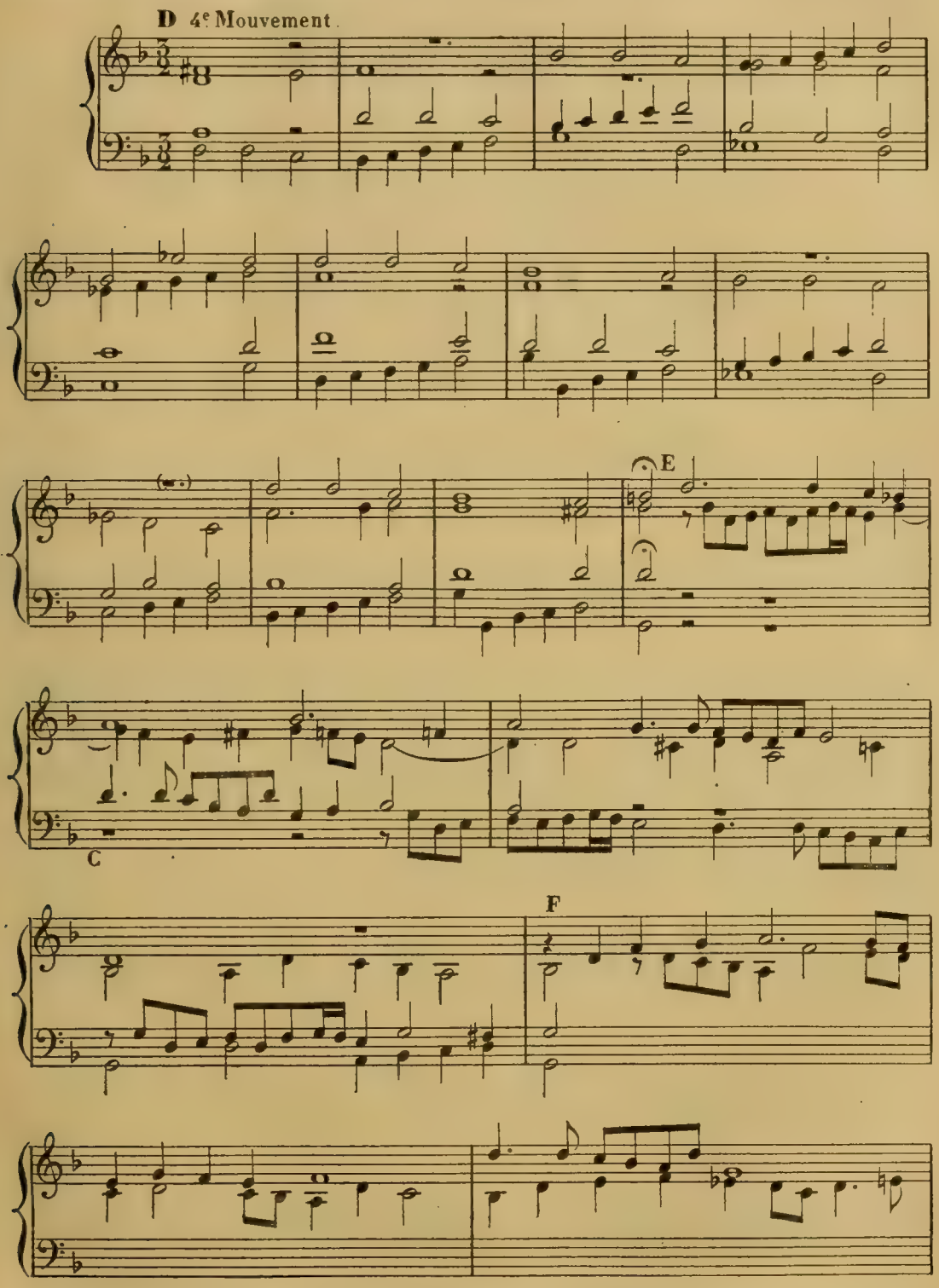


Frescobaldi transforme son sujet en mesure à trois temps et y ajoute un nouveau thème qui, modifié servira dans la dernière partie du morceau :



1. *Ricercari* di Fabritio Fontana, Rome, 1677.
2. J.-J. Froberger, ouv. cité, vol. I, p. 110.
3. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, vol. III.
4. Voir le choix d'œuvres de Frescobaldi publié par J.-B. Litzan, Rotterdam, G. Alsbach (1873 et 1874), 3 cahiers.

Nouvelle modification du premier sujet avec des reprises à l'octave :

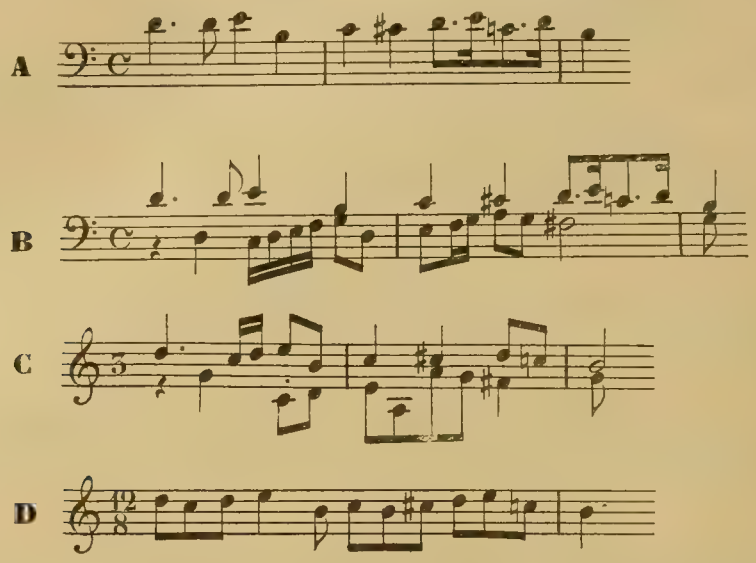


Dans ce mouvement, FRESCOBALDI s'inspire du thème B renversé[1]; E, nouveau thème formé d'après les premières notes du premier sujet. C, modification du premier sujet (A), avec un nouveau thème combiné avec le motif du troisième mouvement, par diminution. F, issu de B et combiné avec les autres sujets dans le cours du dernier mouvement par lequel se termine la *canzone*. On voit ainsi que cette pièce, suivant le type habituel, est formée de cinq périodes de mouvement différent.

Les *Canzoni* de J.-J. FROBERGER n'ont qu'un seul

1. S. SCHEIDT transforme le thème d'une façon analogue dans l'accompagnement en imitations qu'il donne au thème, puis par augmentation dans sa *Fuga Contraria* (édition MAX SEIFFERT, page 91).

thème qui subit des transformations rythmiques au cours de la composition, et auquel il ajoute de nouveaux contre-sujets[1] :



J.-S. Bach a composé une *Canzone* se divisant seulement en deux mouvements.

Les *Canzoni alla francese* avaient presque toujours ce rythme initial : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 (Voyez par exemple les *Canzoni alla francese* insérées dans le *Tabulatur Buch* de Bernhard Schmid, 1607).

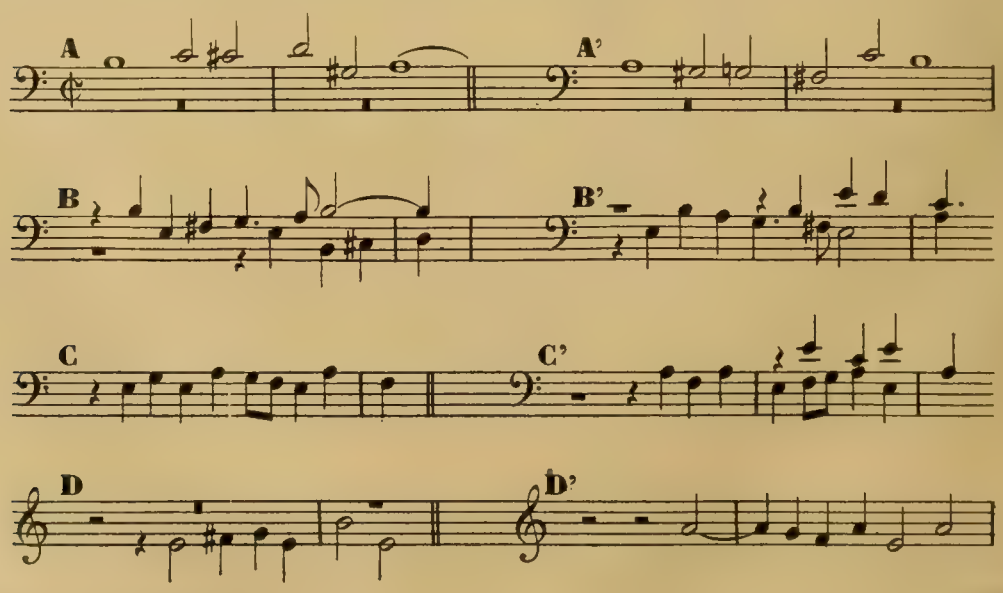
3° Le Ricercare.

Ce genre de pièces peut être considéré comme l'ancêtre et la préparation de la fugue. Il se compose généralement d'un seul mouvement; pourtant, il en existe ayant deux périodes, comme dans les *Ricercari* de F. Fontana; ainsi que le nom l'indique, les recherches contrapunctiques forment le fond de ces sortes de pièces. Le *Ricercare* débute comme la fugue par l'entrée successive des voix, mais la réponse est presque toujours réelle, ou à la sous-dominante; on peut dire, du reste, que l'ancienne musique était plagale dans ses modulations.

Dans la grande édition des œuvres de Palestrina (Breitkopf et Härtel), on trouve 8 *Ricercari* (dans les huit tons de l'Eglise), attribués à ce grand maître; ils sont formés de plusieurs motifs qui s'enchaînent.

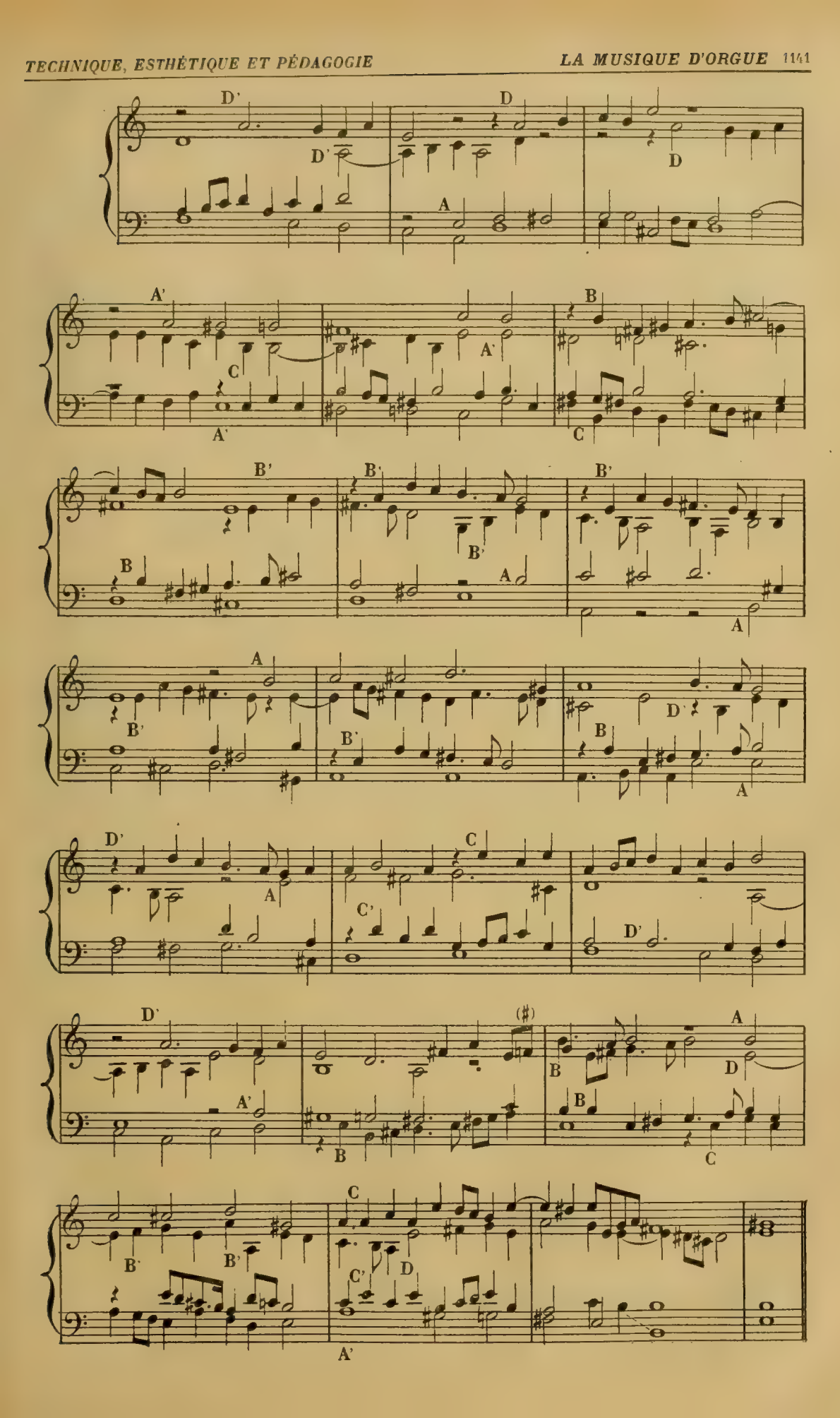
Le titre de *Ricercare* a été longtemps en honneur. Ainsi, Fabritio Fontana publie encore à Rome, en 1677, un recueil de *Ricercari*. Le dernier morceau de son livre est un *Ricercare* à quatre sujets, donnés d'abord à l'état direct, ensuite renversés et mêlés ensemble dans un admirable travail contrapunctique toujours chantant, ce qui a constamment été le propre de l'école italienne, même avec les combinaisons les plus ardues[2].

Fontana, *Ricercare XII*, à quatre sujets, traités directement et par renversements :



1. Froberger, ouvrage cité, vol. I, p. 63.

2. J. Pachelbel a aussi composé trois *Ricercari* (éd. Adolph Sandberger, p. 51, 52, 55). N'oublions pas que, dans la *Musikaliche Opfer* de J.-S. Bach se trouvent deux *Ricercari* à 3 et à 6 parties (*Bach-Gesellschaft*, vol. XXXI, 2e livraison, p. 3 et 12).


D'
D
D'
A
D
A'
B
C
A'
A'
C
B'
B'
B'
B
B'
A
A
A
B'
B'
B
D'
A
D'
C
A
C'
D'
D'
(♯)
A
A'
B
B
D
B
C
B'
B'
C
C'
D
A'

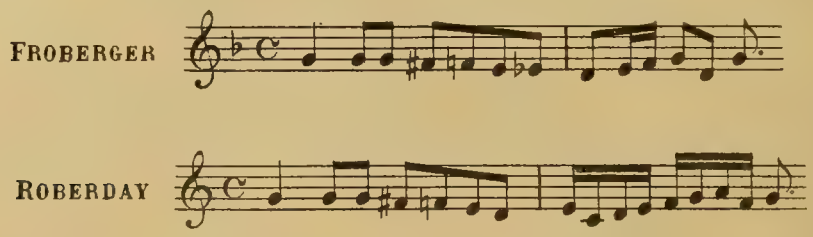
Il y a un *Ricercare* à quatre sujets dans les œuvres de G. Frescobaldi, et d'autres à un ou plusieurs thèmes. Ce grand maître a aussi écrit des pièces de ce genre, où le sujet apparaît en notes longues, au milieu des imitations; ainsi, dans le *Ricercare* sur : *sol, mi, fa, la, sol*[1], le sujet se présente, exprimé par des notes de plus en plus longues.

Les anciens maîtres se servaient parfois des modes du plain-chant pour écrire ces pièces, et ces tonalités leur donnent un charme tout particulier; on pourrait maintenant se servir avec succès de ce procédé fort intéressant[2].

Les *Ricercari* de Froberger sont également fort beaux et ont parfois plusieurs mouvements[3].

6° La Fantaisie et le Caprice.

Ces pièces, d'une allure libre, procèdent des Toccates et des Préludes; les traits y sont fréquents et le genre en est brillant, mais parfois l'élément contrapunctique y trouve une place, ainsi que les harmonies larges et inattendues. On en trouvera de nombreux exemples dans les ouvrages des maîtres déjà cités. Je signalerai la *Fantasia allegra del duodecimo tono* d'Andrea Gabrieli (1520-1586[4]), et la *Fantasia en ré mineur* de J.-P. Sweelinck[5]. Les caprices de Froberger peuvent figurer parmi les meilleures pièces de cet auteur; ils sont généralement divisés en trois ou quatre mouvements tirés du thème initial. Le thème du 8e Caprice[6] est presque le même que celui du 2e Caprice de Roberday[7] :

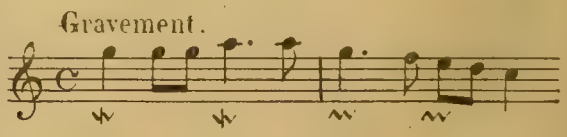


Le Caprice de Roberday n'a que deux mouvements. On peut aussi remarquer l'analogie de rythme qui existe entre le 13e Caprice de Froberger (ouv. cité, p. 61, 3e accolade) et le 9e Caprice de Roberday (*Arch.* vol. III, p. 36).

Les auteurs anciens prenaient souvent l'hexacorde comme thème de leurs compositions; voir à cet égard le Caprice de Frescobaldi[8] et la Fantaisie de Froberger[9].

Il faut citer comme un modèle impérissable, la grande *Fantasia* en *sol* mineur, *per Organo pleno* de J.-S. Bach[10], car, dans ce chef-d'œuvre, figurent toutes les ressources de l'art le plus consommé. Toute la musique s'y trouve, et cette composition n'a pas été surpassée; les harmonies les plus neuves et les plus saisissantes se succèdent pendant tout le morceau, mais on peut remarquer la modulation inattendue des 14e, 15e, 16e mesures, la progression des 21e, 22e, 23e, 24e mesures, et celle des 31e, 32e, 33e, 34e, 35e, 36e, 37e et 38e mesures, où les plus belles modulations sont mises en œuvre, pour ramener chaque fois dans les tons relatifs du morceau; on y rencontre l'alliance d'une variété extrême avec la plus belle unité; c'est le comble de l'art[11].

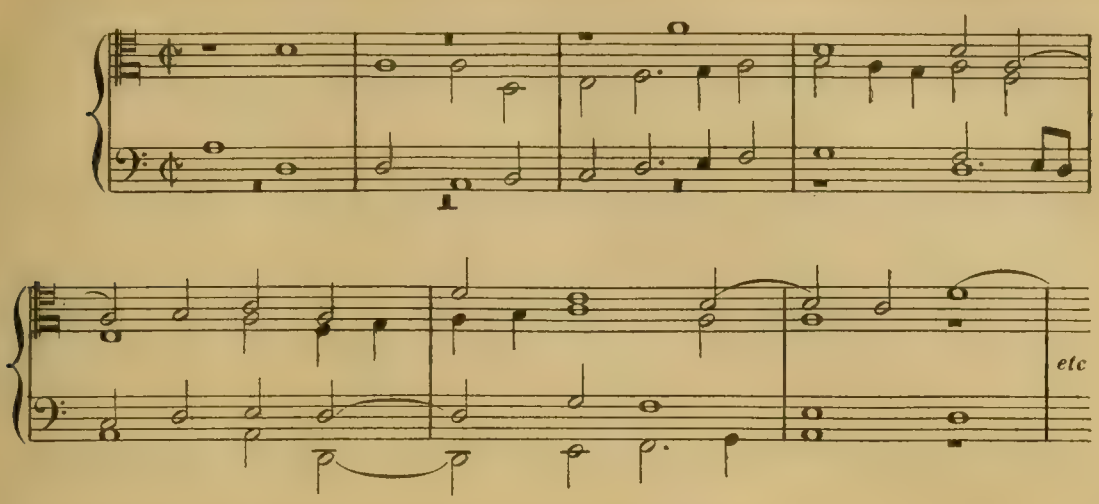
Dans un genre simple et naïf, on pourra retenir le *Capriccio pastorale* de Frescobaldi[12], et dans le genre contrapointé et d'imitations, celui sur les notes : *la, sol, fa, ré, mi,* le *Capriccio di Durezze*, celui *Sopra un Soggetto*, et sur la *Spagnoletta* du même auteur. Frescobaldi a publié aussi un caprice *Sopra l'Aria di Ruggiero*[13], thème qu'il paraît affectionner, l'ayant employé pour des *Partite*[14]. Dans ce caprice, paraît un motif analogue au motif de la *Bergamasca*[15] traité aussi par Frescobaldi. Remarquons la ressemblance de ce motif avec un des motifs employés par Bach dans la dernière variation (*Quodlibet*) de l'Air avec 30 variations. La *Bergamasca* était d'ailleurs bien souvent traitée par les organistes ou clavecinistes du XVIIe siècle. Sans parler d'exemples connus, on la trouve rappelée dans un trio du *Livre d'Orgue* de G. Jullien (1690) :



7° La Fugue.

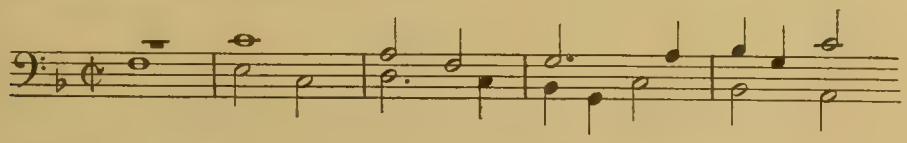
Comme je l'ai fait remarquer pour les *Ricercari*, les anciens établissaient leurs pièces avec des réponses réelles, et souvent, ne craignaient pas de les faire à la quarte du ton; pourtant, on peut voir déjà dans certaines œuvres, des essais de réponses tonales, par exemple, dans ce *Ricercare* du 2e ton de Luzzascho Luzzaschi (1545?) où se trouve une mutation[16] :

1. Choix d'œuvres pour orgue de Frescobaldi, publié par J.-B. Litzan, 1er cahier, p. 19.
2. Je signale en particulier le *Ricercare* du 3e ton qui se trouve dans le 1er livre des *Capriccii* de Frescobaldi (éd. Litzan, 2e cah., p. 22).
3. Froberger, ouv. cité, vol. I, p. 104, vol. II, p. 94.
4. A.-G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, liv. II, n° 1.
5. Alex. Guilmant, *Ecole classique de l'Orgue*, n° 6.
6. Froberger, ouv. cité, vol. I, p. 95.
7. *Arch. des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, vol. III, p. 8.
8. Œuvres de Frescobaldi éditées par X. Haberl (ouv. cité), p. 74.
9. Froberger, ouv. cité, vol. I, p. 33.
10. Ed. Peters, vol. II, n° 4, *Bach-Gesellschaft*, vol. XV, *Præludium et Fuga* n° 10.
11. Parmi les *Fantaisies* des organistes allemands précurseurs de Bach, je citerai la *Fantasia* en *ré*, de style chromatique, écrite par F.-W. Zachow (éd. Seiffert, p. 332).
12. Alex. Guilmant, *Concert Historique d'Orgue*, p. 32.
13. Œuvres de G. Frescobaldi, publiées par J.-B. Litzan, ouvrage cité, cahiers 1, 2 et 3.
14. Frescobaldi, *Toccate d'Intavolatura*, lib. I, Rome, 1637.
15. Œuvres de Frescobaldi pub. par Fr.-X. Haberl, p. 41.
16. Diruta, *Il Transilvano*, liv. II, p. 25.

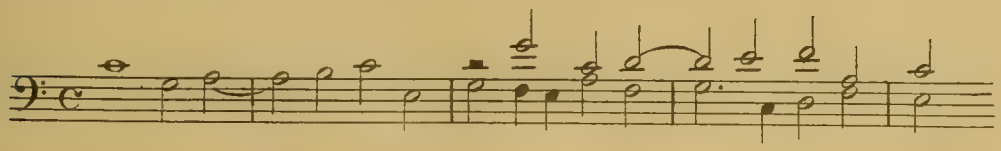


Jean TITELOUZE (1623) écrit dans son hymne *Urbs Jerusalem*, 3e verset[1] :

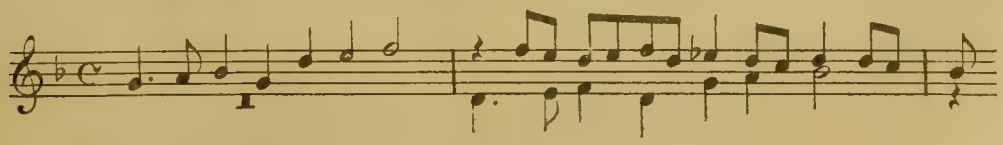
et dans son *Magnificat* du 6e ton (1625[2]) :



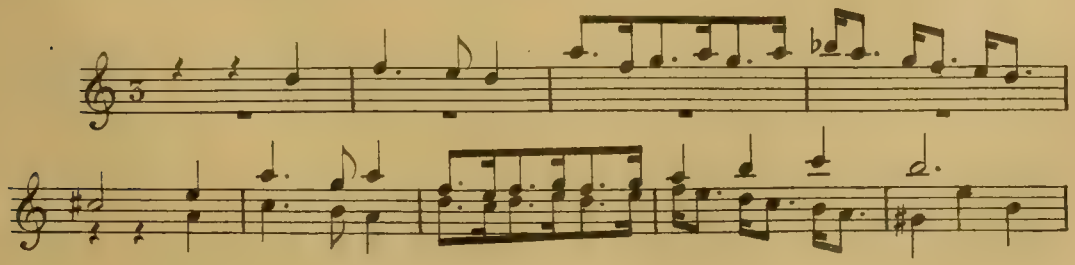
François ROBERDAY (1660) donne dans sa 4e *Fugue*[3] :



Johann-Kaspar KERJLL (1627-1693), dans sa *Canzone* en *sol mineur*, écrit la réponse suivante[4] :



Nicolas GIGAULT a écrit aussi des fugues avec la mutation[5] :



1. Alex. GUILMANT, et André PIRRO, *Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. I, p. 91.
2. Ibid., vol. I, p. 140.
3. Ibid., vol. III, p. 15.
4. A. GUILMANT, *Ecole classique de l'Orgue*, n° 12.
5. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. IV, p. 9.

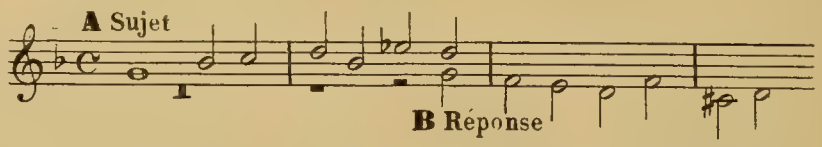
Les réponses tonales finirent par prévaloir; toutes ces questions sont exposées dans les traités modernes de fugue, et il est inutile d'insister sur ce sujet.

Pourtant, en ce qui concerne l'orgue et le clavecin, on peut dire que J.-S. Bach a imprimé à ce genre de composition une allure libre qui donne à ses fugues un intérêt tout spécial. Tout en suivant la forme reçue, il y introduit des épisodes qui sont pris en dehors du sujet; il semble qu'il ait voulu se servir des traits usités dans les anciennes toccates, et faire de la fugue une pièce d'un caractère essentiellement musical et varié, laissant de côté tout pédantisme. On peut citer comme exemples la fugue qui suit la *Toccata* en *ré mineur* (éd. Peters, liv. IV, n° 4), et la *Fugue* en *mi mineur* (n° 9 du livre II de la même édition). Dans la première de ces fugues, à partir de la 31e mesure, Bach abandonne son sujet pour le reprendre pendant les 41e, 42e et 43e mesures et continuer par des arpèges jusqu'à la modulation en *ut mineur* (57e mesure); mesures 86 et suivantes, reprise des arpèges; à partir de la 99e mesure, une libre fantaisie se déroule jusqu'à la fin, grandiose avec ses beaux accords; il faut remarquer la présence de l'*ut* ♮ appartenant à l'accord de *la mineur* qui se repose sur celui de *si bémol*, et prépare la cadence plagale finale.

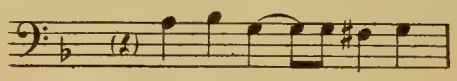
La *Fugue en mi mineur*[1], baptisée en Angleterre du nom de *Wedge fugue*, à cause du dessin de sa première phrase qui représente assez bien un coin de bois , est composée de deux éléments principaux qui en font presque une fantaisie; la première et la dernière partie sont identiques, et sont, à proprement parler, la fugue elle-même au point de vue contrapunctique; à partir de la fin de la seconde page, la pièce se développe avec la plus grande liberté. Au milieu de passages brillants, interviennent des reprises du sujet qui marquent les assises de la composition. Le style fugué ne revient pendant 23 mesures qu'après l'épisode en forme de chant de choral de la page 246; la pièce se termine, comme je l'ai déjà dit, par la reprise des deux premières pages.

Sous le nom de *Fuga contraria*[2], Samuel Scheidt a donné une pièce dont voici les éléments: la réponse est formée du sujet renversé, d'où le nom de cette pièce; les autres motifs traités par Scheidt au cours de cette composition sont tirés de ces deux premiers thèmes exposés tout d'abord.

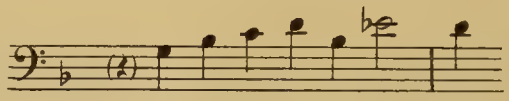
Fuga contraria de S. Scheidt :



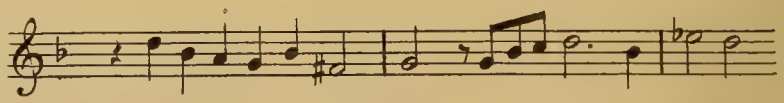
19e Mesure, Episode en imitation



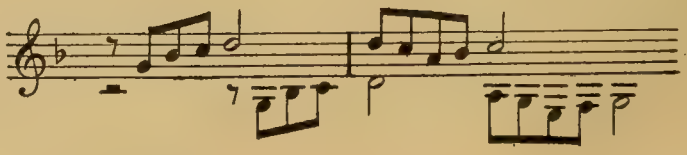
27e Mesure, Sujet par diminution



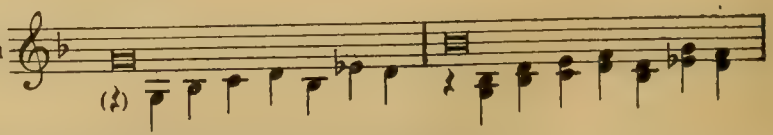
33e Mesure, Sujet par diminution et renversé

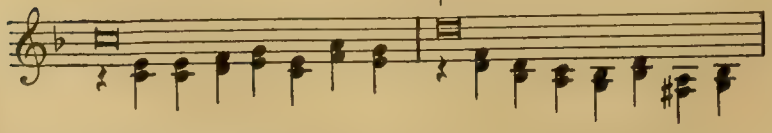


En imitation



Sujet en brèves avec Sujet en diminution et renversé.

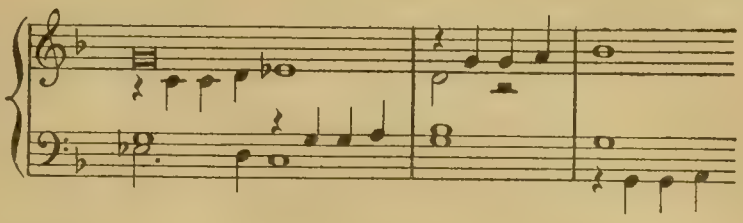




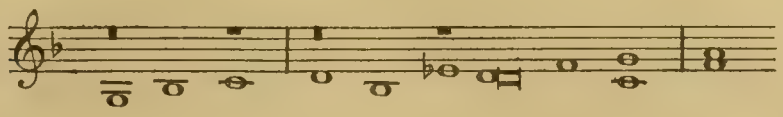
etc.

1. *Bach-Gesellschaft*, tome XV, p. 242.
2. *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (1892), *Band I*, p. 89.

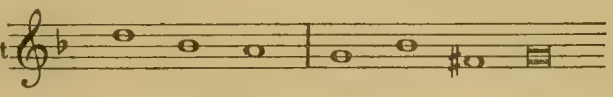
Imitations tirées des deux premières notes du sujet, formule fréquente chez SCHEIDT



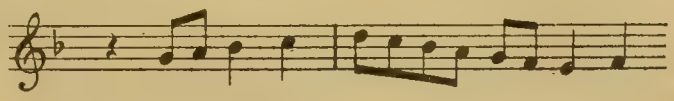
à 3 temps



Renversement



Avec notes de passage (*COLORATUR*)



Dernière mesure de la même page

Elle se poursuit, page 94, en *Imitatio violistica,* et se termine, pour ainsi dire, en forme de choral.

Plusieurs compositeurs ont aussi écrit des fugues divisées en plusieurs mouvements, par exemple FRESCOBALDI, *Fugue en la mineur*[1], F. ROBERDAY 1re, 4e, 5e, 7e, 8e et 9e *Fugues*[2], BUXTEHUDE, *Préludes* et *Fugues* en *mi mineur, sol mineur, mi majeur,* etc.[3]. On trouve aussi dans les 9 *Toccates et Fugues* de Jean-Ernest EBERLIN, des fugues divisées en deux parties distinctes : dans la seconde partie, un nouveau sujet est exposé, et ensuite les deux thèmes sont réunis. Voir les 2e, 5e, 7e *Fugues*[4].

Le type le plus accompli de ce genre de fugue est la *Fugue en mi bémol* de J.-S. BACH[5].

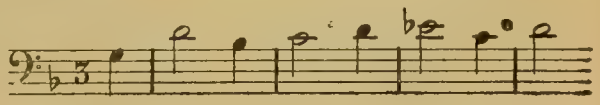
D'ANGLEBERT a aussi composé *Cinq Fugues sur un sujet* qu'il modifie pour chacune de ces fugues[6]. On peut consulter aussi les fugues de G.-F. HÄNDEL. ALBRECHTSBERGER, KIRNBERGER[7], KREBS[8], MENDELSSOHN, SCHUMANN.

8° La Passacaille, la Chaconne.

Les *Passacailles* et les *Chaconnes* sont composées sur un sujet à trois temps, généralement placé à la basse; ce sujet se reproduit pendant toute la pièce; ce thème est formé de quatre ou de huit mesures. Dans le courant du morceau, il passe souvent dans une autre partie et s'y répète plusieurs fois, soit dans le ton initial, soit dans un ton relatif; il peut d'ailleurs être modifié au cours de la pièce. Dans ces compositions sur un sujet obstiné, on remarque bien souvent un ingénieux travail de contrepoint et des harmonies curieuses.

Les passacailles de KERLL, de WALTHER et de BACH restent dans le même ton pendant toute leur durée; celle de BUXTEHUDE, qui est en *ré mineur,* passe dans les tons de *fa majeur* et de *la mineur,* pour revenir dans le ton primitif; dans ses chaconnes, BUXTEHUDE ne module pas[9].

On trouve dans le *Livre d'orgue* d'André RAISON (1688), pages 37 et 89[10], deux pièces qui affectent la la forme de la passacaille et de la chaconne. La première de ces pièces est, du reste, écrite sur le commencement du thème sur lequel BACH a construit sa *Passacaille :*



Dans son *Dictionnaire de musique*[11], J.-J. ROUSSEAU dit à propos de la chaconne, que « la mesure est bien marquée et le mouvement modéré ». Il dit aussi : « La chaconne est née en Italie, et elle y était autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. » Dans le même ouvrage[12], il dit de la passacaille : « Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. »

Dans les œuvres d'orgue de J.-G. WALTHER, on trouve un choral varié en forme de chaconne (éd. SEIFFERT, p. 360).

Les organistes modernes écrivent encore des pièces dans cette forme[13]. On peut ranger parmi ce genre de pièces les variations que F. LIZST a écrites pour orgue sur la basse obstinée de la cantate *Weinen,*

1. CLEMENTI'S, *Selection of Practical Harmony,* vol. II, p. 148.
2. GUILMANT et PIRRO, *Archives des Maîtres de l'Orgue,* tome III.
3. Ed. P. SPITTA, vol. I, p. 28, 35, 41.
4. EBERLIN, 9 *Toccates et Fugues* (Schott éditeur.)
5. Ed. Peters, livre III, n° 1.
6. GUILMANT, *Ecole classique de l'Orgue,* n° 25.
7. *Ibid.,* n° 19.
8. *Ibid.,* n° 15.
9. Edition Ph. SPITTA, vol. I.
10. Alex. GUILMANT et PIRRO, *Archives des Maîtres de l'Orgue,* vol. II.
11. *Œuvres complètes de* J.-J. ROUSSEAU, Paris, 1819, t. XV, p. 125.
12. *Ibid.,* t. XVI, p. 127.
13. J. RHEINBERGER, *8e Sonate,* op. 132.
G. MERKEL, 8e *Sonate,* op. 178.
Otto GARBLAN, *Passacaglia,* op. 16.
Max REGER, *Passacaglia* de la *Suite pour orgue,* op. 16

Klagen, et qui est aussi celle du *Crucifixus* de la *Messe en si* mineur de Bach.

9° La Sonate.

Œuvre d'un long développement, la *Sonate* est relativement moderne. J.-S. Bach nous a laissé six admirables sonates en trio; bien que divisées en trois pièces, ces compositions ne sont pas construites dans la forme qui a été adoptée plus tard; il était réservé à son fils Ph.-Emmanuel Bach de créer cette forme de la musique, qui est la même pour les trios ou quatuors, et dont la symphonie d'orchestre est le développement complet.

Dans sa *1re Sonate* (op. 65), Mendelssohn a commencé à appliquer à l'orgue cette forme qui exprime tous les sentiments que la musique peut contenir, et dont le répertoire de la musique de piano est si riche. Il a été suivi dans cette voie par beaucoup de compositeurs modernes tels que Merkel, Rheinberger, etc.

Ces œuvres, qui forment un tout complet, sont excellentes pour faire apprécier dans un concert le talent d'un exécutant et mettre à profit les ressources d'un grand instrument.

*
* *

Autres pièces.

Des pièces de dimensions plus restreintes ont été fort employées par les anciens organistes, notamment par les Français; ces morceaux faisaient valoir les jeux de l'Orgue tels que Flûtes, Cornets, Cromornes, jeu de tierce, Trompette. Les **Duos**, souvent d'un caractère vif, étaient alors en honneur. Diruta en donne des exemples dans son ouvrage *Il Transilvano,* livre III, page 4 et suivantes. Plusieurs variations de chorals écrites par G. Böhm et par J.-S. Bach sont en duo, comme on peut le voir dans les *Partite diverse sopra : Christ, der du bist der helle Tag*[1], les *Partite* sur *O Gott du frommer Gott*[2], et celles sur le choral *Sey gegrüsset Jesus gütig*[3]. Dans la première variation, la basse forme un dessin de plusieurs mesures, qui servira (avec diverses modifications) d'accompagnement concertant au choral varié.

Parmi les œuvres d'auteurs français, on trouvera des duos de différents genres dans les *Livres d'Orgue* d'André Raison, L. Marchand, Clérambault, Du Mage, N. Gigault, N. de Grigny, F. Couperin (de Crouilly), J. Boyvin, J.-F. Dandrieu, Guilain[4].

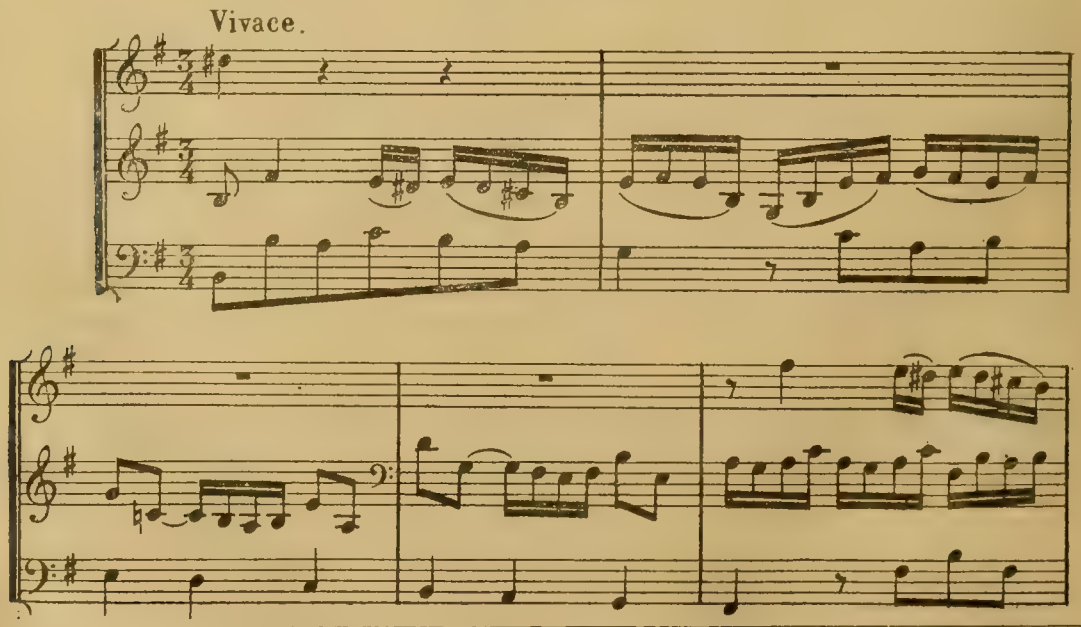
*
* *

Les **Trios** forment une littérature d'orgue intéressante et sont encore très en usage; on en trouvera de nombreux exemples dans les ouvrages cités plus haut; on pourra remarquer qu'ils étaient écrits soit pour deux claviers manuels et pédale, ou bien en réunissant les deux parties supérieures à la main droite sur un clavier, et en jouant la basse sur un autre clavier.

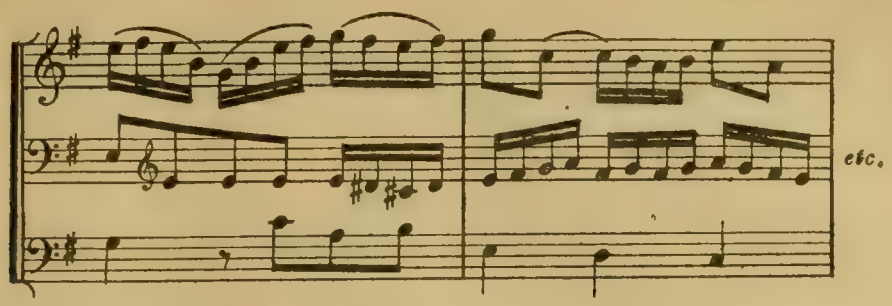
J.-S. Bach a écrit des trios sur de nombreux chorals qu'il a traités avec sa supériorité habituelle et avec le génie qu'il possédait au plus haut degré, mais il faut mettre hors de pair ses six admirables sonates, composées pour l'instruction de son fils W. Friedmann. Bien qu'écrites toujours à trois parties, ces pièces donnent le sentiment d'une harmonie toujours complète; cette richesse est due au choix des dessins qui, aux deux mains, font entendre les notes essentielles des accords, et ont une élégance suprême.

La *4e Sonate* en *mi mineur*[5], qui n'est pas la plus longue, pourra servir à nous montrer la souplesse de forme et la variété d'expression qui font de ces sonates une œuvre précieuse pour ceux qui étudient l'orgue.

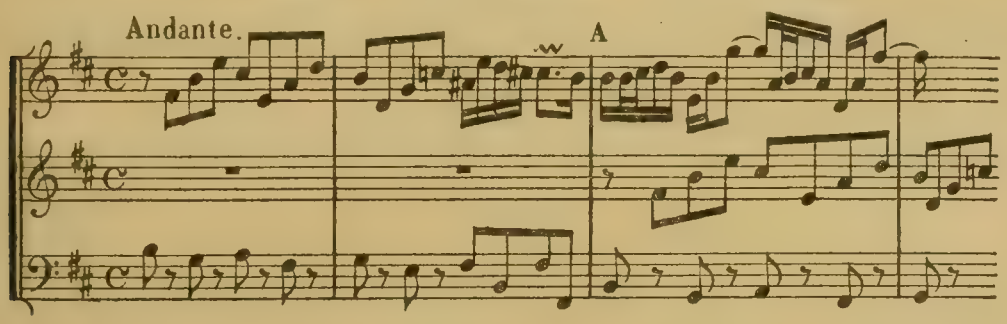
Le premier morceau de cette sonate a servi aussi à Bach pour sa cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*[6], dans laquelle les deux parties supérieures sont confiées au Hautbois d'amour et à la Viole de gambe; il débute par un *Adagio* en forme d'introduction, de quatre mesures, d'un caractère expressif et tendre, venant se reposer sur la dominante, sur laquelle débute le *Vivace* à trois temps, en style d'imitation :



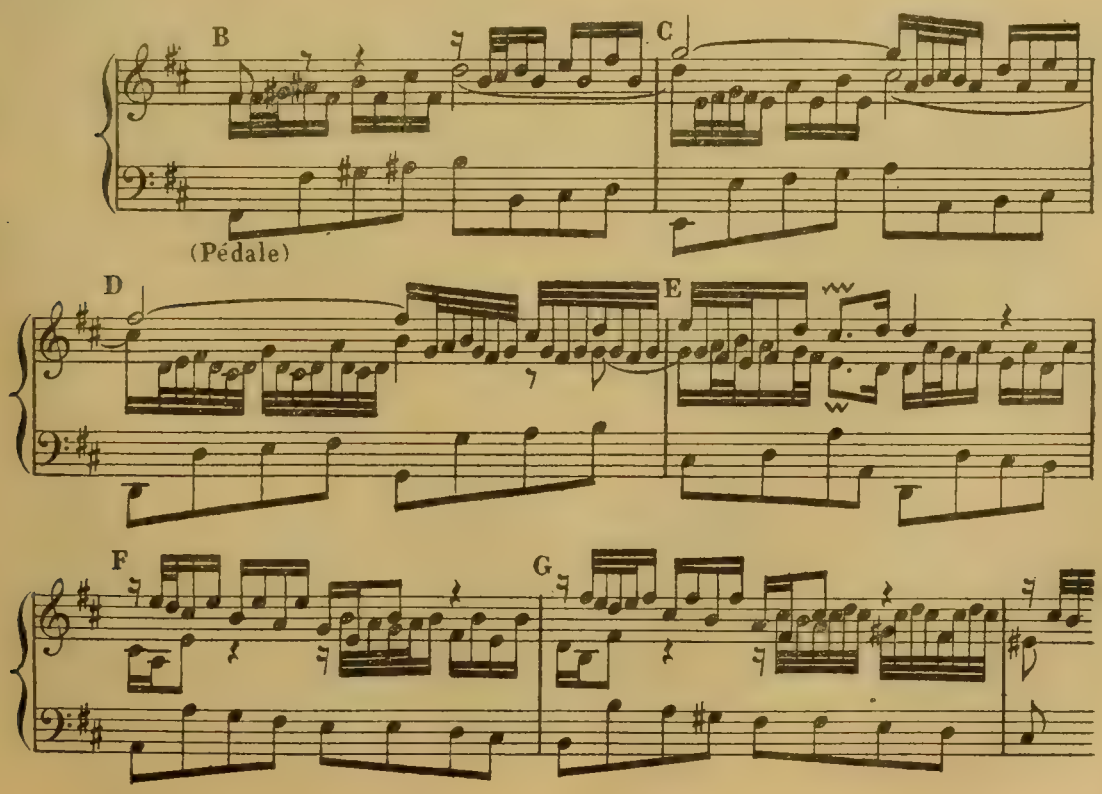
1. Ed. Peters, Œuvres pour orgue de J.-S. Bach, liv. V, p. 60.
2. Ibid., liv. V, p. 68 et 70.
3. Ibid., liv. V, p. 76.
4. Voyez les *Archives des Maîtres de l'Orgue* (ouv. cité), vol. II à VII.
5. Édition Peters, Œuvres d'orgue de Bach, vol. I.
6. *Bach-Gesellschaft*, année XVIII, n° 76, 2e partie, p. 221.



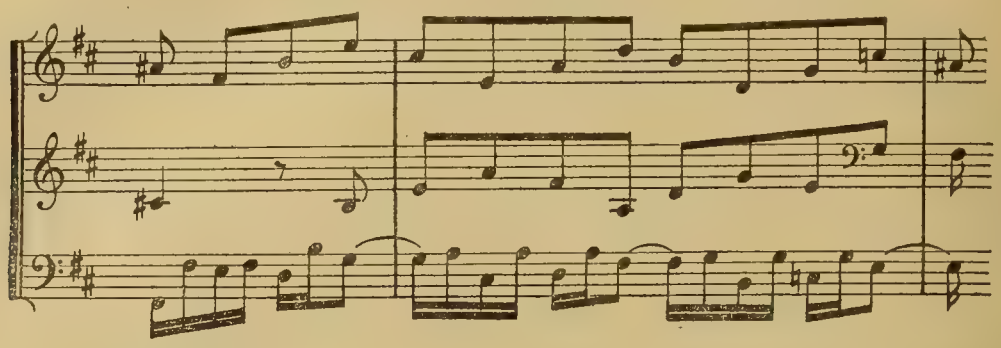
Par l'exposé de ces quelques mesures, on peut voir, comme je le disais plus haut, que toute l'harmonie est impliquée dans la mélodie de chaque partie; le reste du morceau se déroule en formant un élégant duo soutenu par la basse, en passant par les tons relatifs de *si mineur, mi mineur, ré, sol, ut, la mineur* pour revenir au ton primitif; c'est de l'architecture la plus simple et la plus solide. Le second morceau (*Andante en si mineur*) est d'une rare élégance et d'un charme tout particulier; il est constamment traité en imitations. Le fond de la composition repose sur une suite de marches harmoniques qui deviennent très intéressantes par la manière dont elles sont présentées :



La mélodie de la troisième mesure est conçue dans la manière de la musique écrite pour le violon, et le petit groupe de notes qui commence cette mesure sert, allongée d'un temps, pour le développement des mesures 11 et suivantes. C'est ici le lieu de remarquer comment, d'une simple marche, Bach sait faire une chose intéressante et admirablement musicale, par l'adjonction de quelques notes, et l'usage de nouveaux rythmes (mesures B, C, D) :



On remarquera à la lettre F une nouvelle marche harmonique qui contient les mêmes amplifications de rythme que la précédente, appliquées au motif traité dans cette dernière, mais retourné. Le reste de l'*Andante* se déroule avec la même logique et le même sentiment expressif. Vers la fin du morceau, la basse qui, jusqu'alors, n'a joué qu'une partie d'accompagnement, prend une part plus active à l'ensemble, en rappelant le rythme syncopé employé à la troisième mesure (lettre A); pendant ce temps, le sujet initial est donné en canon par les parties supérieures :



La troisième partie de cette sonate est un morceau fugué, *Un poco Allegro,* en mesure à $\frac{3}{8}$; les triolets qui s'y trouvent, du commencement à la fin, donnent l'impression d'une mesure à $\frac{9}{16}$ et forment un rythme original et vivant; peu de modulations s'y rencontrent et l'unité la plus parfaite y règne; on remarquera le charmant épisode qui commence à la 16e mesure et qui revient avec de curieux croisements à la 75e mesure. Ce finale possède, ainsi que la sonate entière, une grâce séduisante; c'est de la musique de chambre dans ce qu'elle a de plus raffiné.

Ces six sonates ont un parfum de l'école italienne; on sait, du reste, que Bach appréciait les œuvres des maîtres de cette école et qu'il s'est donné la peine de transcrire pour l'orgue et pour le clavecin des concertos de violon de Vivaldi, ainsi qu'un concerto pour quatre violons du même auteur arrangé pour quatre clavecins.

***

Les organistes français composaient aussi des **Quatuors** qui s'exécutaient souvent sur trois claviers manuels et la pédale; les claviers des orgues françaises étant généralement aussi rapprochés que possible, cette manière de jouer les quatuors, bien que praticable, restait incommode pour la liaison des quatre parties; aussi, réunissait-on parfois deux parties sur un clavier, tandis que les deux autres étaient faites sur un autre clavier et la pédale. Louis Marchand et Guilain nous ont laissé des quatuors à quatre claviers[1]. On trouvera aussi dans les *Livres d'Orgue* de J. Boyvin une *Fugue-quatuor* et un *Quatuor*[2].

***

Un genre de pièce souvent employé au XVIIIe siècle, en France, était le **Dialogue**; il était surtout écrit en vue de faire entendre, dans un même morceau, les jeux de 4 ou 5 claviers à mains alors en usage; on sait qu'il n'était guère possible de changer les jeux ou d'accoupler les claviers dans le courant d'une pièce, car il fallait tirer les claviers l'un sur l'autre.

On trouvera des pièces de ce genre dans les œuvres de Raison, Marchand, Guilain et autres[3].

***

Au temps de Noël, les **Musettes** trouvaient leur place; les mains formaient un duo sur deux claviers (Flûte et Cromorne), pendant que le pédalier servait pour faire une tenue; on dit même que cette note se prolongeait pendant tout le morceau, grâce à un petit poids placé sur un troisième clavier; ce petit morceau de plomb était donc compris dans le matériel de l'organiste!

***

Aux siècles derniers, le morceau d'**Offertoire** était la grande pièce à effet; il s'exécutait généralement sur le Grand-chœur; dans la forme, il avait souvent quelque chose de l'*Ouverture française;* les offertoires de F. Dandrieu sont construits dans ce genre[4].

Les deux Messes de F. Couperin (de Crouilly)[5] renferment des offertoires où, dans le milieu, le mouvement paraît devoir être plus expressif, et la sonorité moins forte.

De nos jours, on considère que, ce moment de la messe étant une prière, il convient de toucher l'orgue avec moins de fracas, et que des jeux d'un caractère calme sont plus convenables pour accompagner cette partie du service divin.

***

L'EXÉCUTION

De l'étude qu'on vient de lire, on peut déduire que l'orgue a été un puissant agent des progrès de la musique instrumentale depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Le style polyphonique instrumental lui doit beaucoup, et l'étude de la littérature d'orgue est indispensable pour bien connaître les progrès de la composition. Par la nature de sa sonorité soutenue, les harmonies les plus hardies ont toute leur

1. *Archives des Maîtres de l'Orgue* (ouv. cité), vol. III, p. 68, et vol. VII, p. 136.
2. *Ibid.*, vol. VI, p. 43 et 125.
3. *Ibid.*, vol. II, III, V, VII.
4. *Archives des Maîtres de l'Orgue* (ouvr. cité), vol. VII.
5. *Ibid.*, vol. V, p. 137 et 180.

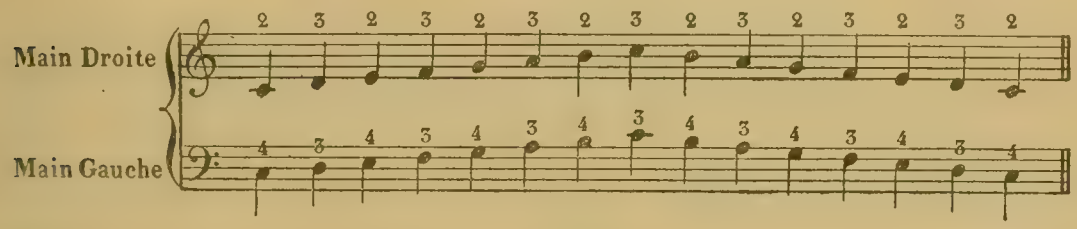
valeur, mais, précisément, cette faculté de prolonger les sons demande un jeu parfaitement lié dans toutes les parties qui doivent toujours chanter individuellement. Cet élément très important de l'art de jouer l'orgue a subi, depuis le XVIe siècle, des transformations et de notables perfectionnements.

* * *

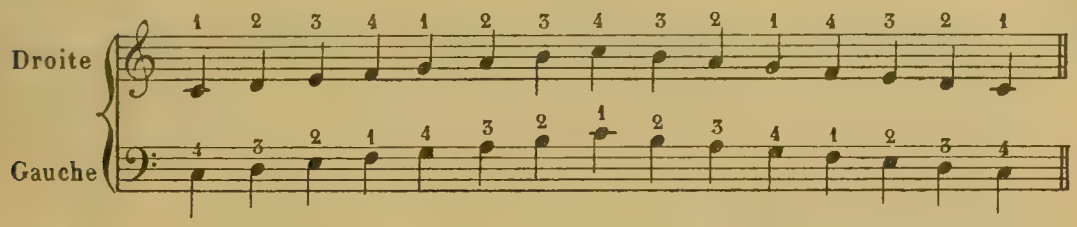
Dans son intéressante publication *Hispaniæ Schola musica sacra* (volume III), Philippo PEDRELL donne les titres d'ouvrages espagnols anciens qui traitent du doigté de l'orgue; l'un, rédigé par Fray Juan BERMUDO, est intitulé : *Comienza el libro llamado declaratiõ de instrumẽtos musicales dirigido all illustrissimo señor, el señor don Francisco de Çuñiga, Conde de Miranda, etc., compuesto por el muy reverendo padre fray Juã Bermudo, de la ordẽ de menores*[1]... *examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de Figueroa y Christoval de Morales, etc. Ossuna por Juan de Leo impressor... 1555.* Le titre de celui de SANTA MARIA est ainsi libellé : *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y tõ lo instrumẽto en que se pudiere tañer à tres, y à cuatro voces y à mas... El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminente musico de Su Majestad Antonio de Cabeçon y por Juan Cabeçon, su hermano,* etc. — *Valladolid, por Francisco Hernandez de Cordova, 1565*[2].

« Fray BERMUDO, dit PEDRELL, adopte le doigté complet de cinq doigts, et conseille de monter et de descendre les échelles avec les doigts 1, 2, 3 et 4 des deux mains. »

Dans un autre traité, intitulé *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...* (1565), Fray Tomas de SANTA MARIA conseille de monter et de descendre la gamme d'*ut*, ainsi qu'il suit:



ou bien :



PEDRELL ajoute : « SANTA MARIA dit avant de présenter ce dernier doigté : il est rare que les cinq doigts montent et descendent (cela laisse supposer que, quelquefois, on devait forcément les employer tous), mais très souvent les quatre. Il fait remarquer ailleurs qu'en général, à de rares exceptions près, si l'on frappe avec le pouce, en descendant avec la main droite, on doit continuer immédiatement avec le doigt du milieu. Il connaissait et pratiquait le changement de doigts dans l'exécution des notes répétées, et pour ce cas il indiquait cette numération:

« Droite... 2 3 2 3 2 3

« Gauche... 1 2 1 2 1 2

« Il doigtait les octaves des deux mains avec le premier et le cinquième doigt, et quelquefois, celles de la main gauche avec $\frac{1}{4}$ ou avec $\frac{2}{5}$ (*sic*). »

PEDRELL cite également une instruction de Hernando de CABEÇON sur *l'ordre qu'on doit suivre pour monter et descendre le clavier* (1576); voici l'extrait qu'il en donne: « De la main droite, il faut monter avec le *troisième* et le *quatrième* doigt, et descendre avec le *troisième* et le *second*, en comptant à partir du *pouce*, qui est le *premier*. De la main gauche, il faut monter avec le *quatrième*, et suivre consécutivement jusqu'au *premier*, puis passer le *quatrième* et monter ainsi jusqu'où l'on veut. Pour descendre, il faut partir du *pouce*, aller jusqu'au *quatrième*, et descendre ensuite avec le *troisième* et le *quatrième*, jusqu'où l'on désire aller. Les *sixtes* et les *quintes*, tant de la main droite que de la main gauche, doivent être frappées avec le *premier* et le *quatrième*, ou avec le *premier* et le *troisième* doigt; les *tierces* avec le *quatrième* et le *second*, le *premier* et le *troisième* et le *troisième* et le *cinquième* doigt. Ceci est indiqué pour ceux qui ne savent en rien toucher et pour les avertir de ne jamais frapper deux touches avec un seul doigt, ainsi que pour qu'ils aient soin de toucher très clairement les notes... Ils trouveront ensuite des gloses dans lesquelles cet ordre de doigts ne pourra être suivi, chacun emploiera les doigts qui le conduiront le mieux au but[3]. »

PRAETORIUS devait s'exprimer à peu près de la même façon quelques années plus tard, quand il déclarait,

1. « Afin d'abréger, je passe certaines particularités bibliographiques du livre. » (Note de F. PEDRELL.)

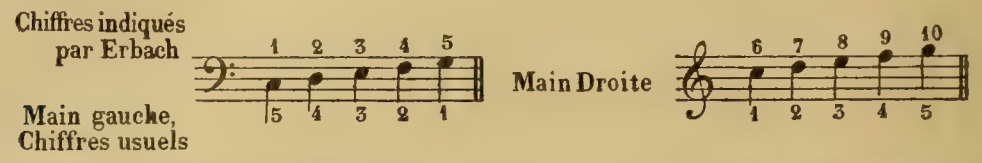
2. Traduction de F. PEDRELL : « Ici commence le livre intitulé : Déclaration d'instruments musicaux, dédié à l'illustrissime seigneur, monsieur Francisco de Çuniga, comte de Miranda..., etc., composé par le très révérend père frère Juã BERMUDO, de l'ordre mineur.... examiné et approuvé par les notables musiciens Bernardino de FIGUEROA et Christoval de MORALES, etc., Ossuna, par Juan de LEO, imprimeur... 1555. Le titre de celui de SANTA MARIA est ainsi libellé : Livre appelé Art d'improviser (de jouer la Fantaisie), tant sur orgue que sur Vihuela et sur tout autre instrument sur lequel on puisse jouer à trois et à quatre voix et même davantage... Ce livre fut examiné par ordre du très haut conseil Royal, et approuvé par l'éminent musicien de Sa Majesté Antonio DE CABEÇON et par Juan CABEÇON, son frère, etc. — Valladolid, par Francisco Hernandez de Cordova, 1565. »

3. F. PEDRELL, ouvr. cité, p. XXXVII.

dans son *Syntagma musicum*, « que cela était assez vain de blâmer certains organistes parce qu'ils ne se servaient pas de telle ou de telle méthode de doigté, admettant que chacun parcoure le clavier en montant ou en descendant de telle manière qu'il lui plaît, et s'aide même de son nez, pourvu qu'il joue purement et agréablement[1] ».

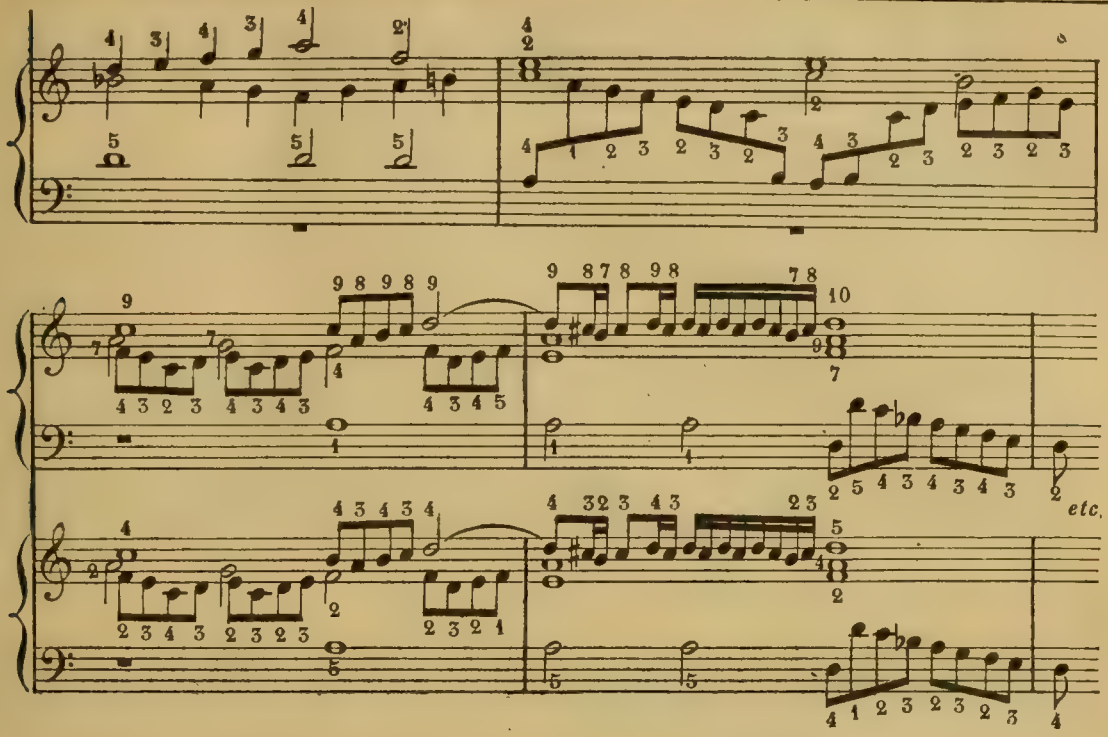
Cette réflexion de PRAETORIUS est encore parfaitement juste de nos jours et il est utile de choisir les doigtés qui se prêtent le mieux à la conformation des différentes mains, grandes ou petites.

Dans la publication *Ausgewählte Werke von Christian Erbach* (vers 1570-1635), faite dernièrement par Mr Ernst VON WERRA[2], on trouve, à la page 10, un *Ricercare* dont le doigté est indiqué par les chiffres 1 à 10; les cinq premiers chiffres servent pour la main gauche, les autres pour la main droite, ce qui donne le tableau suivant :

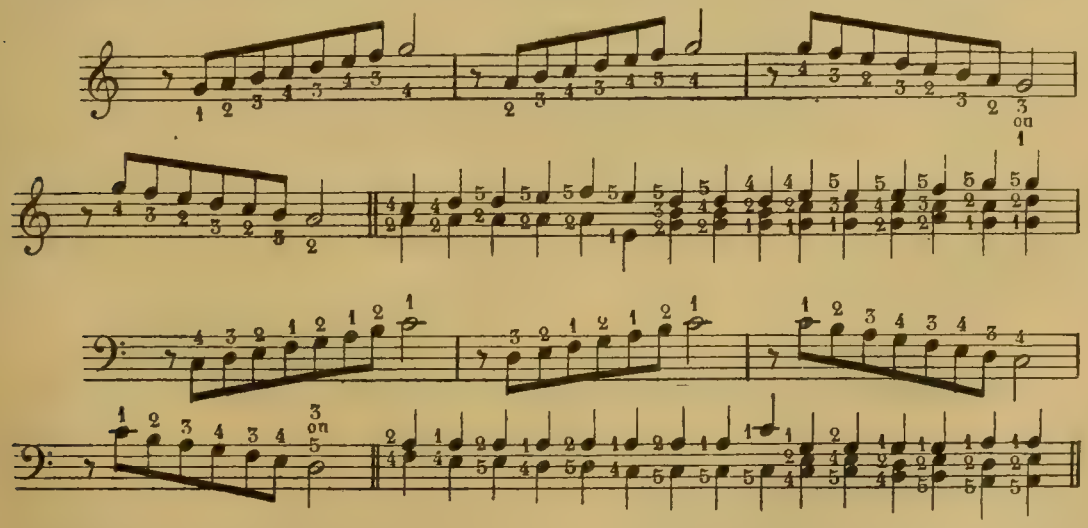


Afin qu'on puisse juger de l'application de ce doigté, je donne ci-après le commencement de cette pièce, d'abord avec les chiffres employés par l'auteur, ensuite tels qu'on les marque maintenant :

1. *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii; Tomus secundus de Organographia*, 1618, p. 44.
2. Leipzig, Breiftkopf et Härtel, 1903.

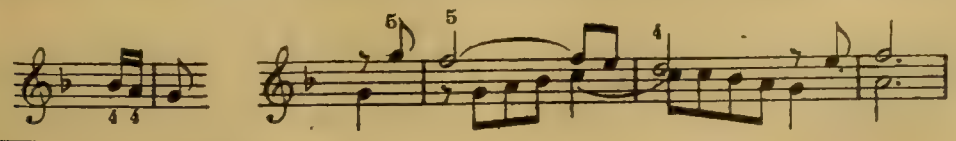


Nivers, dans son *Premier Livre d'Orgue* (1667), parle ainsi du toucher et jeu d'orgue et de la position des doigts : « Pour toucher agréablement, il le faut faire facilement. Pour toucher facilement, il le faut faire commodément ; et pour cet effet, disposer les doigts sur le clavier de bonne grâce, avec convenance et égalité en courbant un peu les doigts principalement les plus longs, pour les rendre égaux aux plus petits, et choisissant les doigts les plus commodes pour les passages et accords différents, dont voici les exemples les plus communes et générales : 1 signifie le pouce ou 1er doigt, 2 désigne le 2e, et ainsi des autres. »

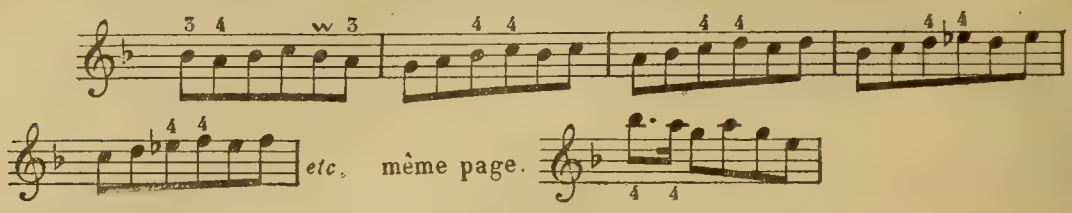


C'est une erreur de croire qu'il faut attaquer mollement la touche ; au contraire, elle doit être enfoncée vivement et levée de même, mais sans rudesse.

Dans le *Livre d'Orgue* d'André Raison (1688), on trouve les doigtés suivants, qui laissent supposer qu'il ne se servait pas beaucoup du pouce et qu'il employait le même doigt sur deux touches blanches, en glissant de l'une à l'autre (j'observe en passant que, dans ce temps, les touches des notes naturelles étaient souvent noires, et celles des dièses ou bémols blanches) :

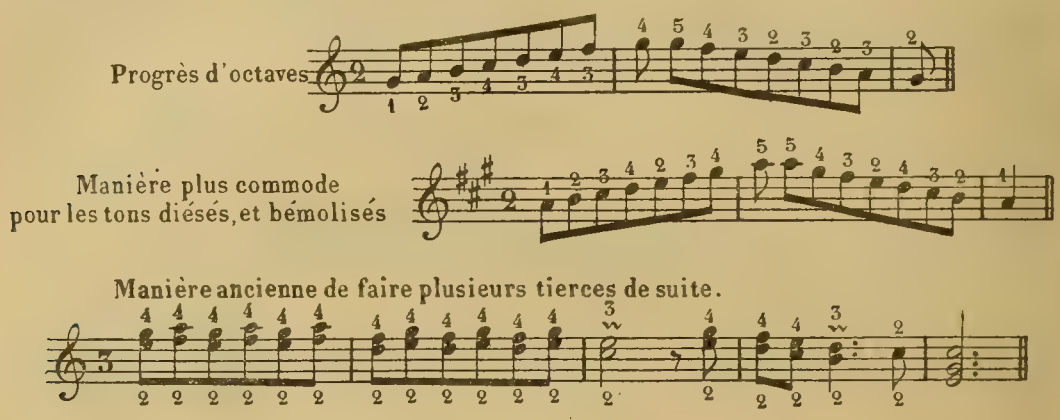


1. *Archives des Maîtres de l'Orgue* (ouv. cité), vol. II.

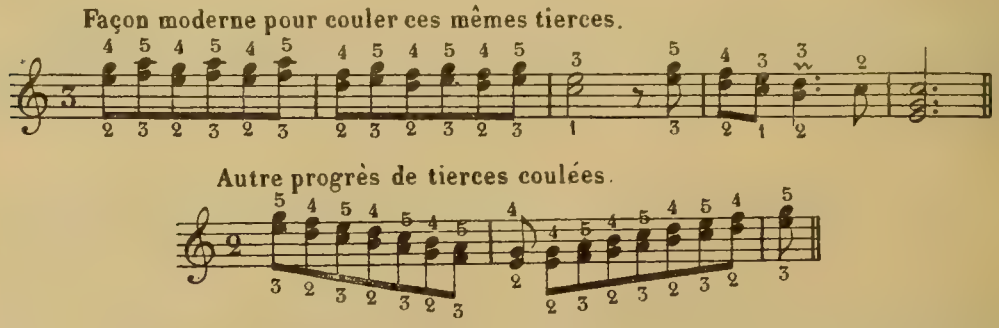


On peut remarquer que ces doigtés ne sont pas avantageux pour le jeu lié!

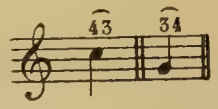
Voici encore quelques exemples donnés par F. Couperin (le Grand) dans son *Art de toucher le Clavecin* (Paris, 1717), page 29 :



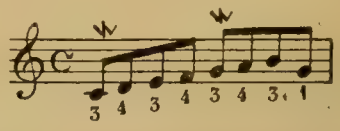
« Cette manière ancienne n'avoit nulle liaison, celle qui suit est vraye » :



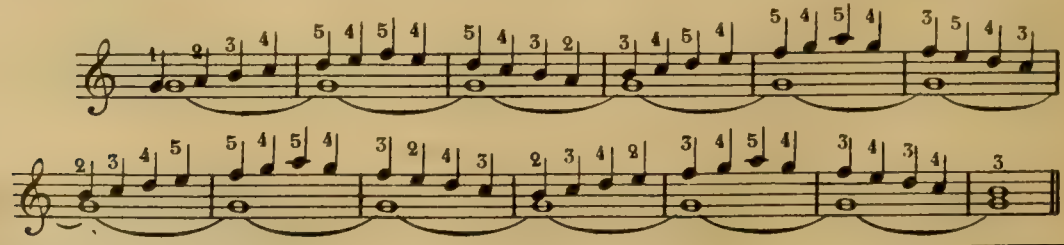
Ces derniers doigtés conviennent mieux pour obtenir un jeu lié, mais le pouce n'y est encore employé que timidement. Plus loin (page 31), Couperin se sert de la substitution, le vrai doigté de l'orgue :



Ce n'est guère qu'avec J.-S. Bach que nous avons une méthode plus complète, où l'on se sert du pouce comme des autres doigts; on le passe alors à la façon moderne. Dans le *Clavier-Büchlein* écrit pour l'instruction de Wilhelm-Friedmann Bach[1] (commencé à Cöthen le 22 janvier 1720), on trouve l'exemple suivant :



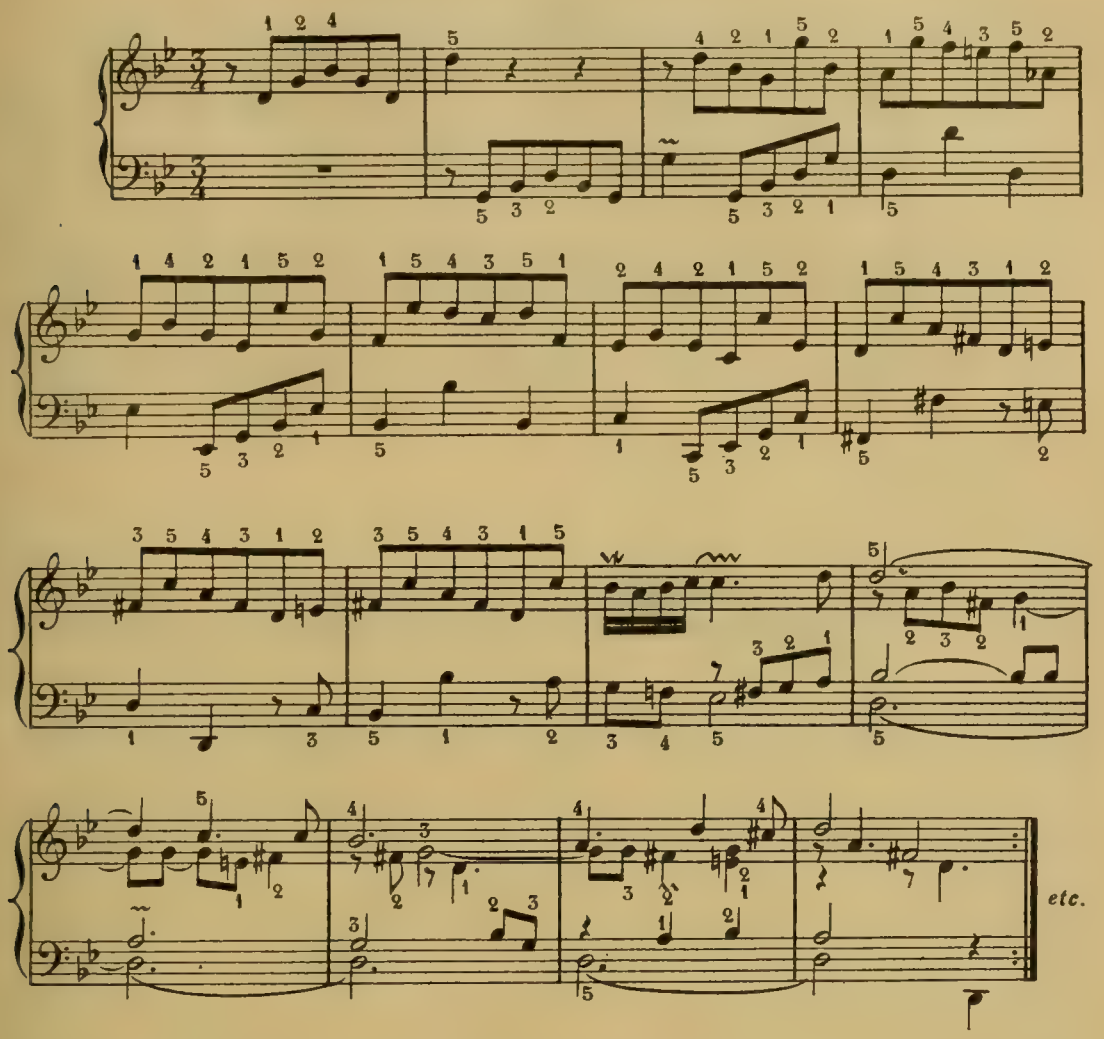
probablement pour s'exercer à passer les doigts les uns sur les autres, procédé qui plus tard a été indiqué sous cette forme plus complète par Jacques Lemmens dans son *Ecole d'Orgue* (1862), page 7[2] :



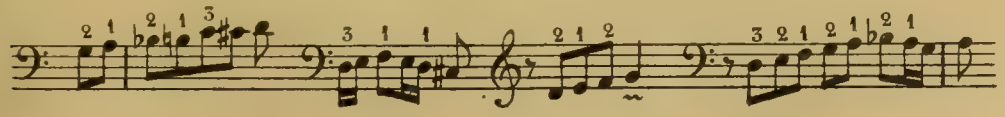
1. *Bach-Gesellschaft*, XLV, 1, p. 214.
2. Cet ouvrage a d'abord paru en 1850 à Bruxelles sous le titre de *Journal d'Orgue*.

On trouvera, dans cet excellent ouvrage, l'indication de tous les doigtés utiles pour l'orgue.

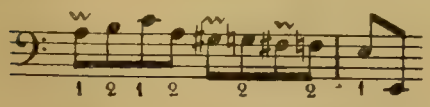
Dans le n° 11 des *Douze Petits Préludes* pour clavecin de Bach[1], on voit l'emploi du doigté moderne qui est le seul avec lequel on puisse bien jouer les œuvres du grand cantor :



Johann Gottfried Walther[2], contemporain de J.-S. Bach, se sert aussi du passage du pouce dans le second verset de son choral *Wir glauben all' an einen Gott Schöpfer* :



On y voit pourtant encore le doigté suivant :



Il est possible de jouer deux parties de la même main sur deux claviers différents. Les anciens organistes français exécutaient des quatuors pour trois claviers manuels et la pédale; pour se servir de ce procédé d'exécution, il est indispensable que les claviers soient, comme en France, aussi rapprochés que possible. Les boutons de combinaisons placés entre les claviers dans les orgues anglaises, rendent difficile, sinon impossible, cette manière de jouer. On peut voir dans mes *Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. III, p. 68, un quatuor de Louis Marchand.

Afin de faire ressortir la partie d'alto dans l'admirable choral *Christum wir sollen loben schön*, de Bach[3], on pourrait le jouer avec le doigté que j'indique ci-après; les chiffres au-dessus des notes du *Canto fermo* sont pour la main droite, ceux qui se trouvent au-dessous servent pour la main gauche :

1. *Bach-Gesellschaft*, XXXVI, p. 126 et 127.
2. Ed. Max Seiffert (1906), p. 242 et 243.
3. Ed. Peters, livre V, n° 6. Je ferai remarquer que la mélodie de ce choral est faite d'après le chant de l'hymne *A solis ortus cardine* (*Crudelis Herodes*). Cette hymne a été traitée par Titelouze (*Arch. de Maîtres d l'Orgue*, vol. I. p. 52).

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

Adagio

2d CLAVIER

1er CLAVIER (Canto fermo)

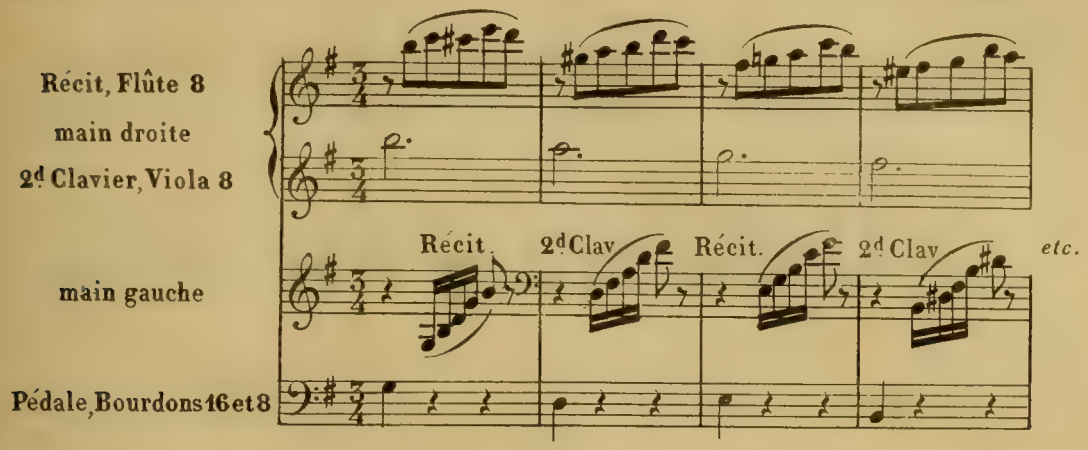
2d CLAVIER

PÉDALE

etc

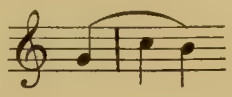
Dans la dernière partie de son *Andante avec variations*[1], J. Lemmens se sert de deux claviers joués par la main droite, la main gauche faisant de courts arpèges tantôt sur un clavier, tantôt sur un autre; l'effet en est charmant[2] :

1. Lemmens, *Ecole d'Orgue*, p. 164.
2. « Tout le thème se joue du pouce, » indique l'auteur.

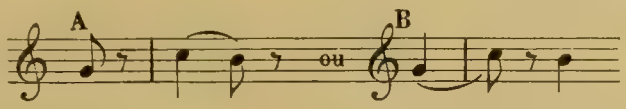


On ne saurait trop répéter cette vérité, que pour avoir une belle exécution sur l'orgue, il faut savoir très bien jouer du piano, puisque la plupart des doigtés du piano sont utilisés sur l'orgue, mais l'usage fréquent du pouce, et même des deux phalanges du pouce[1], de la substitution et du croisement des doigts sont de toute nécessité pour l'organiste. Il est excellent de se servir de la main gauche pour jouer la partie d'alto et de ténor; certains passages des œuvres de Bach ne peuvent être rendus d'une manière satisfaisante qu'à l'aide de ce procédé[2].

Beaucoup de personnes pensent qu'il n'est pas possible de faire des accents sur l'orgue, sinon au moyen de la pédale d'expression. L'accent peut se faire sur un clavier non expressif au moyen du détaché et du lié : par exemple, si ces trois notes :



sont jouées liées, il n'y aura pas d'accentuation expressive, mais si elles sont exécutées ainsi :

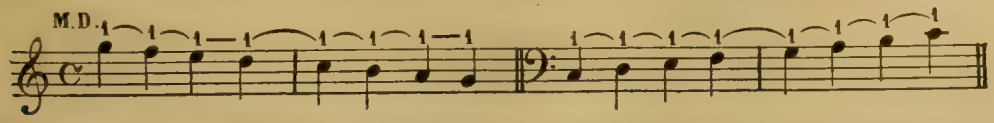


l'accent se trouvera sur l'*ut* dans l'exemple A, ou bien sur le *sol* et sur le *si* dans l'exemple B.

Il est aussi nécessaire d'avoir un phrasé et de détacher certaines notes pour donner la vie aux sujets de fugues et autres motifs. A propos des pièces d'orgue et de clavecin de Bach, on peut se baser sur les coups d'archet du violon; ce grand maître était un violoniste exercé et ses œuvres d'orgue et de clavecin portent souvent l'empreinte de ce phrasé. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'il a adapté à ces deux instruments une certaine quantité de concertos de violon. Du reste, des maîtres qui l'ont précédé, comme S. Scheidt, aimaient déjà cette imitation du violon sur l'orgue, et l'appelaient *Imitatio violistica*. Bach lui-même nous montre des passages où il prescrit l'emploi d'une articulation spéciale, par exemple dans le *Prélude en si mineur*, la *3e Sonate* (1er mouvement). Voyez encore la *6e Sonate* (2e et 3e mouvements), les chorals *Vater unser im Himmelreich* et *Wachet auf* (écrit aussi pour les violons[3], le *Prélude en mi bémol*, la *Fughetta* (livre VI, p. 29)[4].

Je rapproche de ces indications fournies par Bach, les avis concernant l'articulation que donnait J. Lemmens, élève d'Adolphe Hesse, qui lui-même avait reçu les conseils de J.-C.-H. Rinck, lequel avait étudié avec J.-C. Kittel, un des meilleurs élèves de Bach :

1. Lemmens, *Ecole d'Orgue* (ouv. cité), s'exprime ainsi (p. 3) : « Voir l'exemple 17, où la gamme est liée du pouce seul :



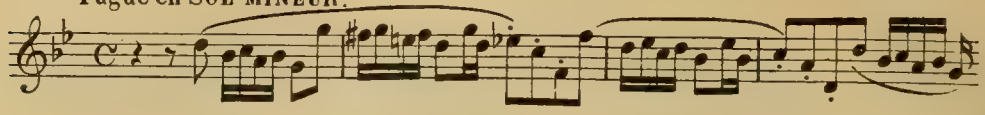
On obtient ce résultat en avançant le pouce assez loin sur la touche pour pouvoir la tenir baissée par la deuxième phalange, pendant qu'on tourne l'ongle au-dessus de la touche voisine. Le mouvement inverse de ce doigté est pour ainsi dire impraticable. »

2. *Prélude et Fugue en ut mineur, Prélude et Fugue en ut majeur, Fantaisie et Fugue en sol mineur. Fantaisie et Fugue en ut mineur* (éd. Peters, liv. II et III).

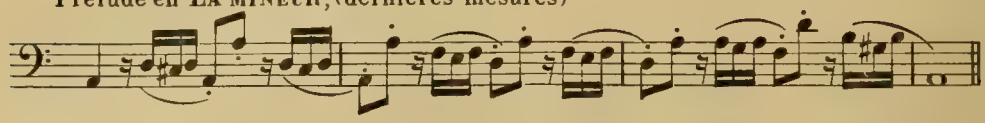
3. *Bach-Gesellschaft*, vol. XXVIII, n° 140, p. 274.

4. Dans certains cas, il faut éviter de donner une place trop importante à ces detachés; ainsi dans le choral *Ach bleib bei uns* (éd. Peters, liv. VI, n° 2), bien que l'accompagnement de cette mélodie soit écrit originairement pour *Violoncelle piccolo* (*Bach-Gesellschaft*, vol. I, n° 6, p. 168).

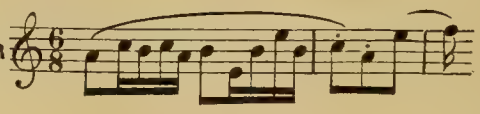
Fugue en SOL MINEUR.



Prélude en LA MINEUR, (dernières mesures)



Fugue en LA MINEUR



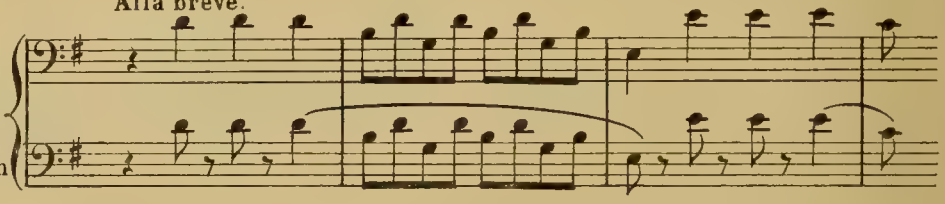
Fugue en UT (liv. III)

D'un autre côté, les notes répétées ne peuvent être entendues que si elles sont séparées par un silence; mais le levé de la note et la durée du silence doivent être rigoureusement exacts, soit que, dans un mouvement vif, on ne donne à la note que la moitié de sa valeur, soit que, dans un mouvement lent, on ne lui en retire qu'un quart :

Alla breve.

Notation de BACH

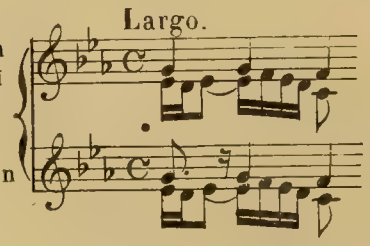
Exécution



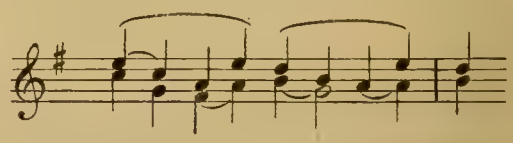
Largo.

Notation de BACH

Exécution



Lorsqu'une note est commune à deux ou trois accords, il vaut mieux la prolonger sans la répéter, comme si elle était liée, ainsi, dans cette fugue de MENDELSSOHN (op. 37, n° 2) :



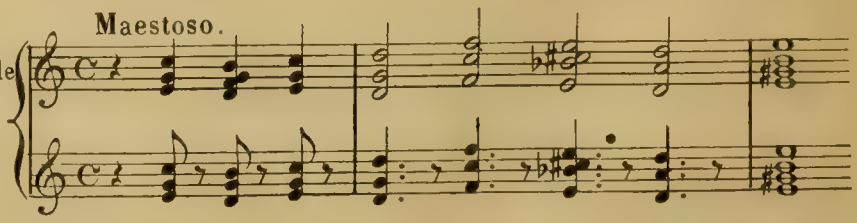
Si l'on quitte les notes avec une précision *mathématique*, il semble que le son prenne de la force; ceci est à observer surtout dans les accords formés de huit ou neuf notes, et qui généralement doivent être séparés par un silence dont la durée s'établit d'après le mouvement du morceau. Ces espèces de respirations sont surtout nécessaires lorsqu'on joue avec le Grand-chœur et dans de vastes édifices, afin de donner à la fois de la puissance et de la clarté au jeu[1].

J. LEMMENS, *Laudate Dominum omnes gentes :*

Maestoso.

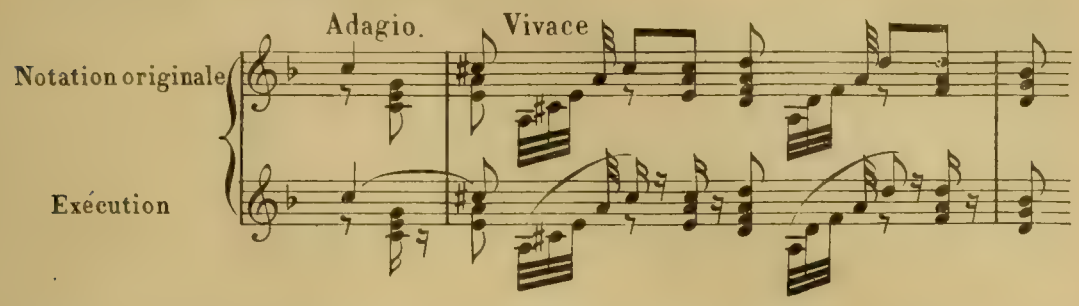
Notation originale

Exécution

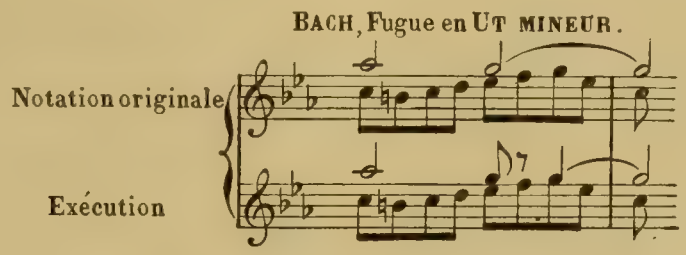


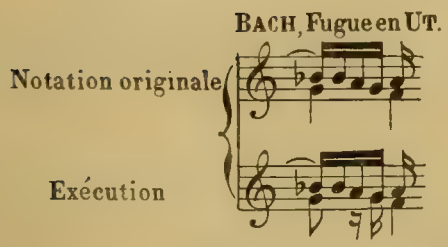
1. Voir aussi les accords de la *Toccata en fa* de BACH.

J.-S. Bach, *Toccata et Fugue en ré mineur :*



Lorsqu'il y a une partie qui forme un dessin important au-dessous ou au-dessus d'une autre partie, et que cette partie fait une tenue, il sera utile de répéter la note, afin qu'on entende mieux la voix qui a le mouvement :





Si, au contraire, ce sont les notes longues qui forment le sujet, il sera mieux de les tenir. Voir à cet égard le *Prélude en ut mineur* de Bach, 2e livre de l'édition Peters, n° 6 (p. 38, mes. 6).

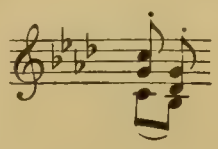
⁂

L'attaque du clavier doit être vive, très précise, près des touches, ferme, sans raideur et sans arpéger, ce qui, sur l'orgue, est horriblement laid; il doit en être de même pour quitter les claviers; comme à l'orchestre, toutes les parties doivent se taire ensemble, la basse comme les autres, malgré le préjugé déjà fort ancien d'après lequel la basse était tenue plus longtemps que les autres voix.

Pour obtenir un jeu parfaitement lié et *chantant* sur l'orgue, il est indispensable de ne pas trop lever les doigts et de ne faire aucun mouvement inutile, soit avec le poignet, soit avec les bras ou le reste du corps; la pression des doigts doit être continue, c'est-à-dire qu'il faut la reporter du doigt qui va quitter la note, sur celui qui attaque la touche suivante : tout ceci, sans dureté et avec souplesse, de sorte qu'il n'y ait aucune interruption dans l'émission des sons.

Le *staccato* doit se faire en levant peu la main et les doigts, avec un léger mouvement du poignet, et toujours avec un silence bien déterminé et exact entre les notes. On ne l'emploie guère à l'état continu que dans la musique moderne.

Remarquons ici que J. Lemmens indique par des croches séparées ♪ ♪ les notes détachées, tandis qu'il désigne les notes liées par des croches réunies[1] : ♫ Je pense que certains auteurs anciens, comme Frescobaldi, Scherer (*Arch. de l'Orgue,* t. VII), N. Le Bègue[2], Buxtehude[3] et Bach[4], ont usé du même procédé, dans le même dessein. Voir aussi la *Fantaisie chromatique* de Louis Thiele (1816-1848). F. Liszt, dans ses *Variations sur la basse continue du premier morceau* de la *Cantate* de Bach, *Weinen, Klagen,* se sert de la même manière d'écrire, comme on peut le voir à la 21e mesure de la page 3 de ce morceau :



On peut voir aussi le choral *Mein Jesu* de J. Brahms (op. 122, mes. 34 et 35), et le final de la *Pièce symphonique* de César Franck, page 40.

Lorsqu'il n'y a ni liaisons ni points au-dessus des notes il est entendu qu'on doit jouer le morceau dans le style lié, qui est la véritable manière de toucher l'orgue; les progrès du doigté ont toujours tendu vers ce but. Pourtant, il y a lieu de tenir compte de la sonorité du local dans lequel on joue; une église ou une salle de concert de vastes dimensions demande une exécution moins strictement liée qu'un local plus petit; c'est une chose très importante pour un virtuose de se rendre un compte exact des conditions de l'acoustique de l'endroit où il doit se faire entendre.

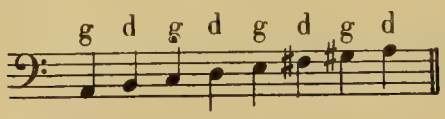
L'attaque du clavier d'un orgue dépend beaucoup

1. Voir dans son *Ecole d'Orgue l'Ite missa est,* p. 134, 135 et suivantes.
2. *Premier Livre d'orgue* (1676) p. 128, 12e mesure.
3. Ed. Spitta, t. II, p. 22.
4. Ed. Peters, *Prélude en ut,* vol. IV, p. 3; vol. V, n° 52.

du système du mécanisme employé par le facteur qui a construit l'instrument; plus le mécanisme est simple, meilleur est le toucher; on peut s'étonner de voir des pièces d'auteurs anciens (notamment français) contenir des passages et des variations rapides; il faut se rendre compte que ces *diminutions*, comme on les appelait alors, s'exécutaient sur le Positif ou sur le Récit; le premier de ces claviers se trouvait en arrière et tout près de l'organiste, et l'autre contenait peu de jeux et n'avait pas d'accouplement. Agissant directement sur les soupapes, ces claviers étaient faciles à jouer; la pression du vent était du reste beaucoup plus faible que maintenant. L'invention de la machine pneumatique de Barker a donné les mêmes qualités de douceur aux autres claviers, même réunis. D'autres systèmes, électriques et tubulaires, ont été inventés, mais ils n'offrent pas la même sûreté d'attaque et de levé; le toucher en est généralement mou.

***

La manière la plus ancienne de jouer le clavier de pédales consistait à se servir alternativement de la pointe des pieds[1] :

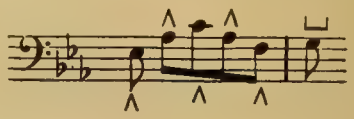


Sur les pédaliers français et italiens, il n'était guère possible de jouer autrement, les touches étant trop courtes pour pouvoir y placer le talon. En Allemagne, les claviers de pédales ayant des touches plus longues, on pouvait, dans certains cas, user du talon et de la pointe, et même jouer ensemble deux ou plusieurs notes, ainsi que Rinck l'indique dans son *Ecole d'Orgue*[2].

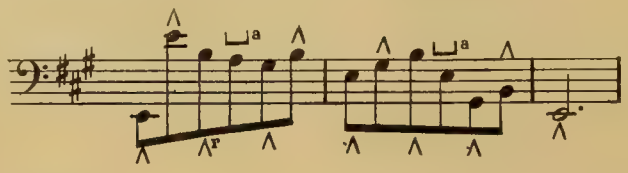
Dans son *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758), dont la préface est de Johann Ernst Bach, Jacob Adlung fait remarquer que « les touches de la pédale ne doivent pas être trop courtes, parce que, autrement, les pieds ne peuvent pas passer aisément l'un derrière l'autre. La largeur des touches doit être de même mesure dans les divers instruments, parce qu'il serait désagréable d'avoir à prendre d'autres habitudes sur chaque orgue différent... La légèreté de la pédale (facilité du toucher) est aussi à recommander ». Après cette dernière phrase, l'auteur ajoute en note (p. 360) : « Les temps changent; maintenant, on veut jouer avec les pieds des doubles et triples croches, et encore bien les couler (lier). »

Johann Christian Kittel, élève de J.-S. Bach, propose trois méthodes différentes pour le jeu des pédales, dans la préface de ses *Vierstimmige Chorale mit Vorspielen* (Altona, 1803) : 1° jouer de la pointe des deux pieds alternativement; 2° de la pointe du pied et du talon; 3° se servir des deux méthodes précédentes en les mélangeant. La substitution était possible avec ces pédaliers. On peut croire que J.-S. Bach se servait de la substitution; on rencontre aussi dans ses œuvres des passages qui ne peuvent être bien liés qu'en croisant les pieds. On trouve la même chose dans les œuvres de F. Mendelssohn.

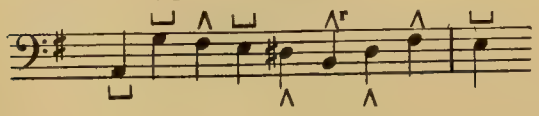
Bach, *1re sonate*[3] :



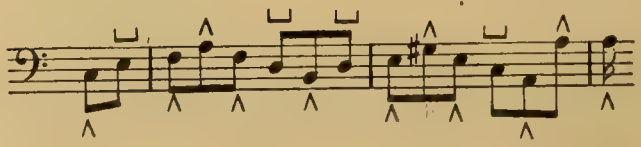
Bach, *Fugue en la*[4] :



Mendelssohn (op. 37, n° 2) :

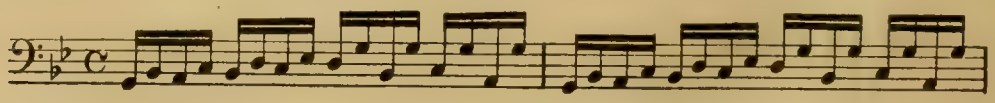


Par l'emploi alternatif du talon, de la pointe et du croisement des pieds, certains passages deviennent faciles et exigent peu de mouvements, par exemple, dans la *Fugue en la mineur*, de Bach :

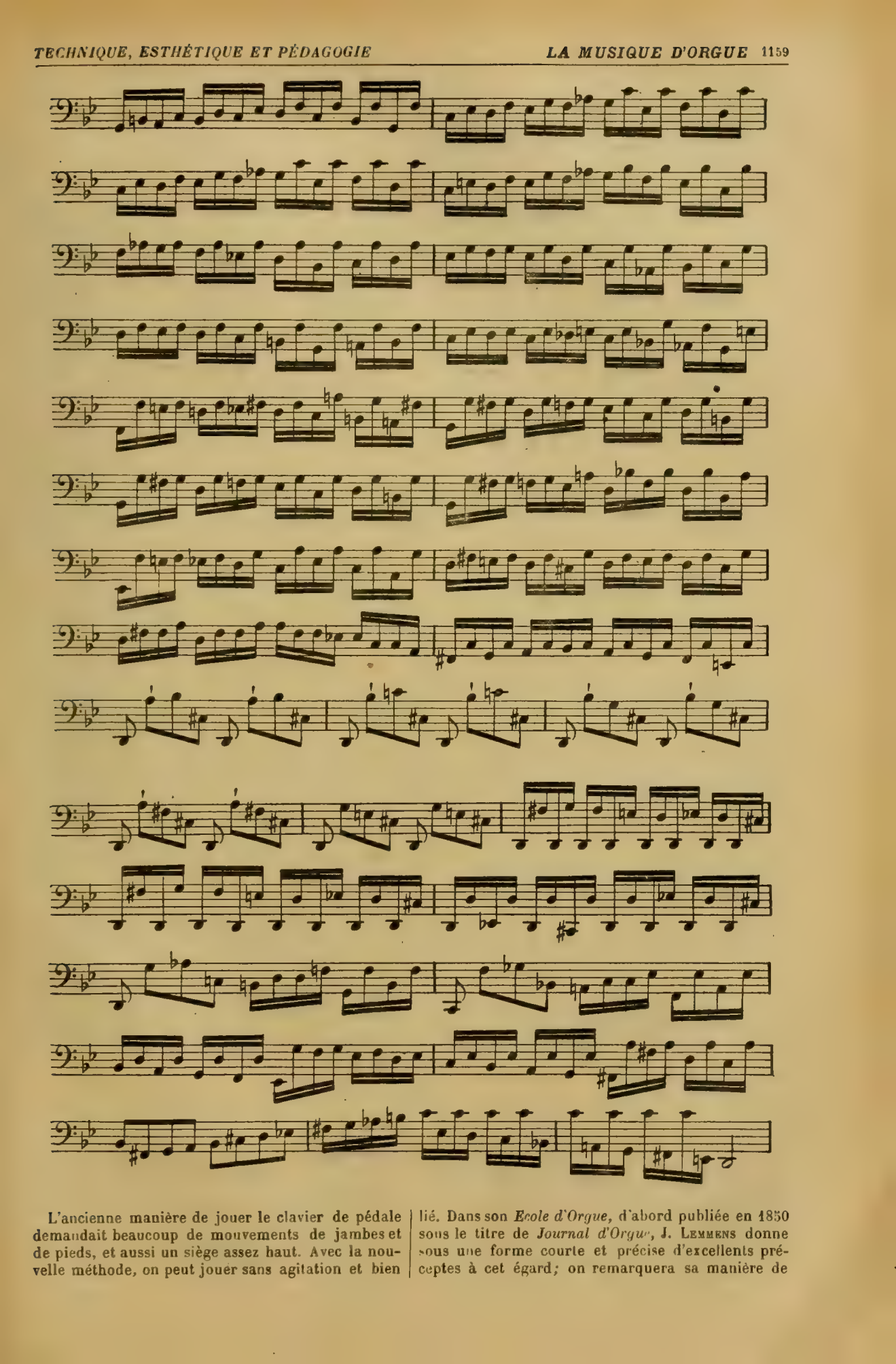


(le pied droit doit être en avant, le pied gauche en arrière).

Je pense qu'il sera intéressant de connaître l'exercice inachevé suivant, de Bach[5] :



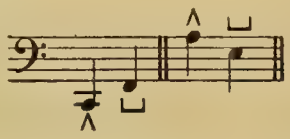
1. *Ecole d'Orgue pratique* de Ch.-H. Rinck, édition Richault, à Paris, page 40.
2. *Ibid.*, p. 43.
3. Je me sers du signe ∨ pour la pointe et de celui-ci ⊔ pour le talon; placés au-dessus des notes, ils sont pour le pied droit; au-dessous, pour le pied gauche.
4. *Bach-Gesellschaft*, vol. X, p. 126.
5. *Ibid.*, vol. XXXVIII, *Pedal-Exercitium*, p. 210.



L'ancienne manière de jouer le clavier de pédale demandait beaucoup de mouvements de jambes et de pieds, et aussi un siège assez haut. Avec la nouvelle méthode, on peut jouer sans agitation et bien lié. Dans son *Ecole d'Orgue*, d'abord publiée en 1850 sous le titre de *Journal d'Orgue*, J. Lemmens donne sous une forme courte et précise d'excellents préceptes à cet égard; on remarquera sa manière de

faire les gammes dans tous les tons et les arpèges[1].

Pour bien jouer des pédales telles qu'elles sont construites maintenant, il faut un siège en bois (non rembourré), d'une hauteur de 51 centimètres environ (mesure prise de la surface des notes naturelles du pédalier, jusqu'en haut du banc); les personnes de différentes tailles s'accommodent très bien de cette mesure. Le clavier de pédale devra toujours être tenu avec une grande propreté et être un peu ciré, afin que les pieds puissent bien glisser; il ne devra pas (comme il arrive malheureusement souvent) se trouver trop en arrière, mais être construit de manière que les pieds puissent se placer naturellement, le bas de la jambe perpendiculairement, de façon que les talons soient près des touches, afin d'éviter les mouvements inutiles qui produisent du bruit. Il ne faut pas attaquer violemment les notes, mais seulement de près, en patinant légèrement. Les genoux devront être rapprochés l'un contre l'autre; de cette façon, en écartant les pieds, on trouvera aisément l'octave; en mettant les deux talons l'un près de l'autre et en tournant un des pieds, on aura la quinte. Avec un peu d'adresse et sur un pédalier pas trop large, on fera facilement la quarte avec le même pied, en se servant de la pointe et du talon :

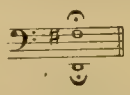


Il est facile de jouer les tierces du même pied, si les chaussures n'ont pas des talons trop bas. Il faut tenir les pieds tout près des dièses afin de les atteindre en ne faisant qu'un petit mouvement et sans trop avancer le pied. Les pieds devront être au-dessus des touches, toujours préparés à jouer; il ne faut pas en tenir un en arrière lorsque l'autre joue.

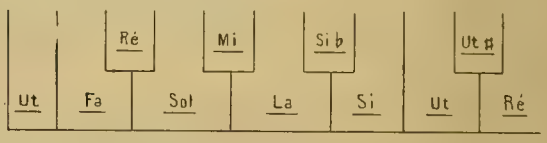
Il y a, dans certaines œuvres, des passages écrits pour les mains seules, où la liaison des parties de basse et de ténor est presque impossible, même avec une grande main, par exemple dans la *Fugue en fa mineur* de Bach, la *Prière* et le *Premier choral* de César Franck; ces passages deviennent faciles à bien lier si l'on peut supprimer tous les jeux de la pédale, en n'ayant que la tirasse du clavier sur lequel on joue; dans ce cas, la basse s'exécute sur le clavier de pédale. Une pédale de combinaison remplissant cet office serait précieuse, et pourrait s'établir aisément lorsque le facteur d'orgues fait son devis.

Certaines orgues anciennes possédaient deux claviers de pédale[2]; cette disposition devait être incommode et cette idée n'a pas prévalu; elle ne pouvait être utile que dans le cas où il faudrait faire prédominer un chant, comme dans le choral à six parties *Aus tiefer Noth,* de Bach. En tout cas, l'exécution ne saurait être bien liée.

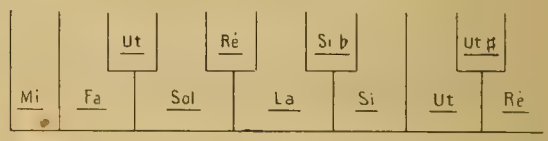
Dans les œuvres des anciens organistes, on trouve des intervalles assez grands comme celui-ci qui termine un *Prélude du premier ton* d'André Gabrieli[3],



cela tient à ce que les orgues avaient alors la *courte octave;* voici l'explication donnée à ce sujet par M. Hugo Riemann dans son *Dictionnaire de Musique,* page 572[4] : « *Octave rétrécie* (all-kurze Oktave), nom que l'on donne, dans les anciennes orgues (du xvie au milieu de xviiie siècle) à la disposition habituelle de l'octave grave du clavier, tant manuel que pédalier; cette octave n'avait pas de touches pour les sons *ut*♯[1], *ré*♯[1], *fa*♯[1] et *sol*♯[1], mais les autres touches en étaient disposées de telle façon que le son le plus grave (*ut*[1]) paraissait être un *mi*[1] :

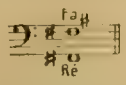


c'est-à-dire que *ut*[1], *la*[1], *fa*[1], *sol*[1], *la*[1], *si*[1], forment la rangée de touches inférieures, *ré*[1], *mi*[1], et *si*♭[1], la rangée supérieure; ou encore :



avec *ut*[1], *ré*[1], *si*♭[1], comme rangée supérieure. Cet arrangement très étrange s'explique tout simplement par le fait que le son *fa* était généralement la limite au grave des orgues du xve au xvie siècle, et qu'en outre, les sons chromatiques n'y étaient pas représentés dans l'octave la plus grave, à l'exception de *si*♭[1]. Pour gagner plus tard au grave les sons *mi*[1], *ré*[1], *ut*[1], sans élargir d'autant le clavier, ce qui n'était guère possible, on conçut l'idée de placer une seule touche à gauche de la rangée inférieure existante et d'intercaler les autres à la suite de la rangée supérieure. Cette disposition que Diruta, par exemple, dans le *Transilvano,* appelle simplement le *mi-ré-ut,* fut peut-être bien imitée ensuite dans les orgues nouvelles, par égard pour les organistes qui s'étaient accoutumés à l'octave rétrécie. »

Il y a environ 55 ans, j'ai vu à Nielles-les-Ardres (Pas-de-Calais), où mon père avait été organiste dans sa jeunesse, un orgue dont la première octave était disposée comme ci-dessus; l'intervalle de dixième cité plus haut était facile à toucher, puisqu'il se faisait ainsi :



Mme la comtesse de Chambrun avait, il y a quelques années, un clavecin ayant la même disposition du clavier.

Dans les anciennes orgues, notamment en France

1. On pourra aussi se servir pour l'étude de la pédale des ouvrages suivants basés sur la même théorie : Clément Loret, *Cours d'Orgue,* et *Exercice journalier* (*La Maîtrise,* 1858-59); Ad. Marty, *l'Art de la pédale;* L. Nilson, *Tekniska Studier for Pedalspelning*; Ch.-E. Clemens, *Modern Pedal-Technik;* Ch.-V. Alkan, *12 Études d'Orgue ou de Piano à pédales.*

2. Orgue de l'abbaye de Weingarten en Souabe, construit en 1750 par Gabler (Hamel, *Manuel du Facteur d'Orgues,* t. I, p. xxvii; orgue de Saint-Eustache à Paris, construit par la maison Daublaine et Callinet, inauguré le 6 juin 1844, et détruit par l'incendie le 16 décembre suivant (*Ibid.,* t. I, p. xciii).

3. Bernard Schmid, *Tabulatur Buch,* n° 1 (1607), Strasbourg. *In-Verlegung Lazari Zetzners Buchhändlers.*

4. Traduit d'après la 4e édition par M. Georges Humbert, Paris, Perrin et Cie, 1899.

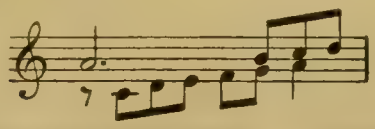
où le pédalier descendait au *fa* , les jeux de fond ne commençaient qu'à l'*ut* suivant; seuls, les jeux d'anches donnaient toutes les notes; c'est ce qu'on appelait un *ravalement*. Ce clavier de pédale se composait de 36 touches, ce qui explique que, dans certains devis d'orgue, on trouve mentionnées des Bombardes de 24 pieds. Dans le 1er *Livre d'Orgue* de Louis MARCHAND il y a un contre-*la* , dans le 1er prélude. J.-S. BACH indique un *si* de la même octave (*Fantaisie* en *sol*, éd. Péters, IV). Nous trouvons fréquemment des notes de la contre-octave dans les œuvres de Samuel-Sébastien WESLEY (1810-1876).

* * *

Une particularité qu'on remarque dans la notation des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle, c'est que les valeurs n'étaient pas toujours exactes; on peut en voir des exemples dans les œuvres de N. GIGAULT, L. MARCHAND, F. COUPERIN (de Crouilly)[1], et dans celles de D. BUXTEHUDE[2], et de J.-S. BACH. En général, les valeurs sont trop brèves, et ces maîtres écrivent souvent des triolets en croches au lieu de noires, ou bien des triples croches pour des doubles croches.

Dans l'avis *au lecteur* placé en tête de son *Livre de Musique* (1685), N. GIGAULT dit ceci : « Il ne faut pas que les croches barrées plusieurs fois les effrayent, d'autant qu'il les faut regarder comme si elles n'estoient que doubles croches[3]. »

Le point placé après la note n'avait pas une valeur fixe. Dans l'*Avis au lecteur* publié au commencement de ses *Hymnes de l'Eglise*[5] (1623), J. TITELOUZE s'exprime ainsi : « J'aduertis aussi qu'il y a des notes qui ont un point esloigné de leur caractère, que je n'employe que pour un quart de leur valeur; c'est pour sauver une note et une liayson qu'il faudroit pour le signifier : aussi ce point est en un lieu où il ne peut valoir d'auantage. » Par exemple, dans le 23e mesure du 1er verset de l'hymne *Ad cœnam*, page 9, TITELOUZE écrit ainsi :

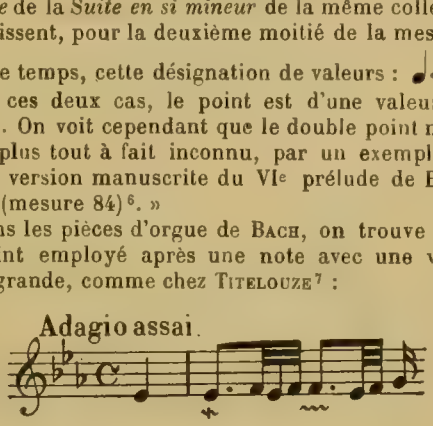


Dans le commentaire critique de son édition des œuvres d'orgue de D. BUXTEHUDE, PH. SPITTA donne les détails suivants sur l'emploi du point. « Au temps de BACH et de HÄNDEL, le double-point n'était pas encore d'usage habituel, et l'on semble avoir employé quelquefois le point simple quand la note ne devait pas être augmentée de la moitié, mais des trois quarts de sa valeur. Il est évident que le simple point indiquant tantôt une valeur plus grande, tantôt moindre que la valeur de la moitié de la note qu'il suit (ainsi, dans une copie ancienne du prélude n° V, I, mes. 11, où l'on voit ♩. pour ♩ ♪, voyez le prélude n° VI, mes. 11).

CHRYSANDER a donné des exemples tirés des pièces de COUPERIN (*Allgemeine Musik-Zeitung*, 1875). On peut ajouter deux exemples pris dans J.-S. BACH (le thème de la Gigue de la *Suite française en ré mineur*, ainsi noté, dans l'autographe de la collection Wagener :

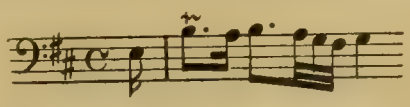
« Les derniers accords des deux parties de l'*Allemande* de la *Suite en si mineur* de la même collection fournissent, pour la deuxième moitié de la mesure à quatre temps, cette désignation de valeurs : ♩. ♪♪. Dans ces deux cas, le point est d'une valeur trop faible. On voit cependant que le double point n'était déjà plus tout à fait inconnu, par un exemple tiré d'une version manuscrite du VIe prélude de Buxtehude (mesure 84)[6]. »

Dans les pièces d'orgue de BACH, on trouve aussi le point employé après une note avec une valeur trop grande, comme chez TITELOUZE[7] :

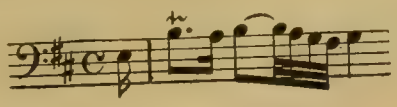


qui habituellement se traduit ainsi :

Le thème initial de la *Fughetta* sur le choral *Wir glauben*, est noté ainsi dans l'édition de la *Bach-Gesellschaft* (t. III, p. 216) :

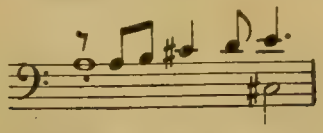


transcrit ainsi dans l'édition Peters (vol. VII, p. 8) :

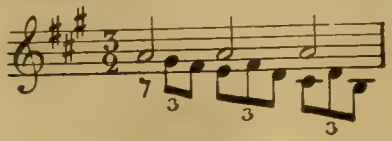


On rencontre aussi cette valeur ♩. ♩ dont la seconde note correspond à la troisième note d'un triolet,

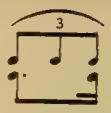
1. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, t. V, pages 8, 128, 129, 138, 167, 147, 237.
2. Ed. SPITTA, *Passacaille*, I, p. 4 :



3. Ed. Peters, choral : *In dulci jubilo*. V. p. 38 :



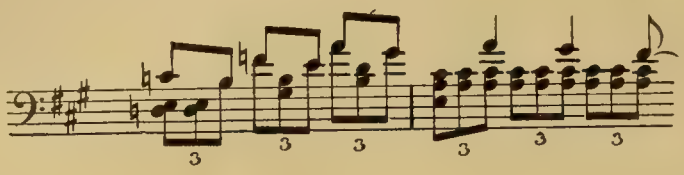
4. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, t. IV, p. 3.
5. *Ibid.*, t. I, p. 7.
6. *Dietrich Buxtehude's. Orgelcompositionen*, I *Vorwort*, page XII et p. XIX.
7. BACH, éd. Peters, V, n° 45.

par exemple[1] :  cette double croche se joue avec la 3e croche du triolet :

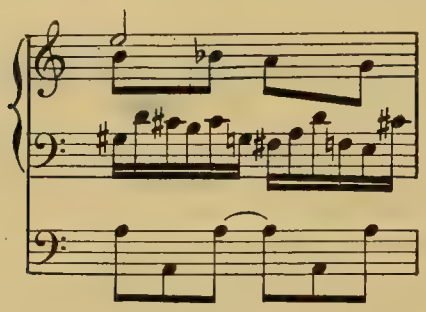
Dans son *Avis au lecteur* Gigault dit ceci : « Lors qu'il y aura une double-croche au-dessus d'une croche, il les faut toucher ensemble[2]. »

On pourra lire à ce sujet le livre intéressant d'Edward Dannreuther, *Musical Ornamentation*[3].

Dans la *Fantaisie en la* de César Franck, des passages sont ainsi notés (page 3) :



Dans le choral *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* de Bach[4], on trouve cette manière de rythmer les croches :

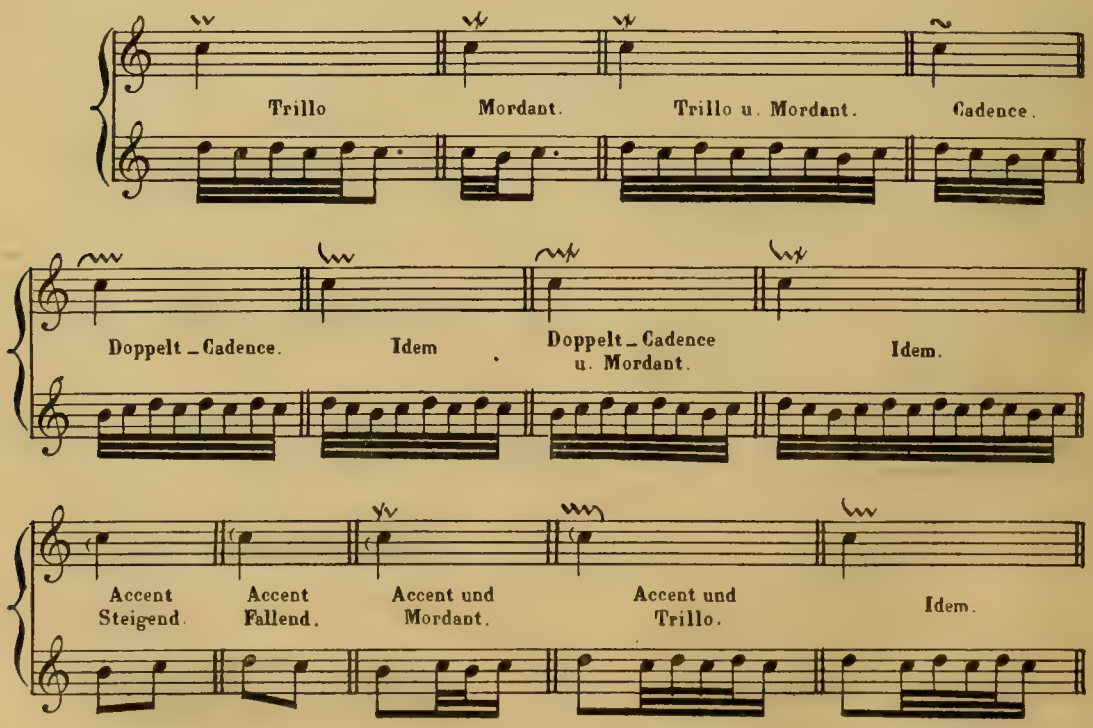


D'autres fois, les triolets ont des valeurs trop courtes, comme dans la variante du choral *Wer nur den lieben Gott*[5].

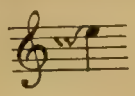
* * *

Comme on peut le voir dans les exemples d'ornementation (*Coloratur*) de Diruta (*Il Transilvano*), et dans les pièces de Sweelinck, de Frescobaldi, de Claudio Merulo et des auteurs du XVIIe siècle, l'usage des trilles et autres agréments était fréquent. Les ornements étaient souvent marqués en toutes notes, surtout aux cadences; plus tard, les *signes* d'agrément apparaissent plus nombreux, surtout dans les pièces des compositeurs français.

Bach, dans ses œuvres d'orgue, se sert d'un certain nombre de ces agréments. Voici ceux indiqués dans le 3e volume de la *Bach-Gesellschaft*, et tirés du *Clavi r-Büchlein* pour Friedmann Bach :



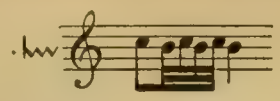
A ces signes, on peut ajouter celui-ci :



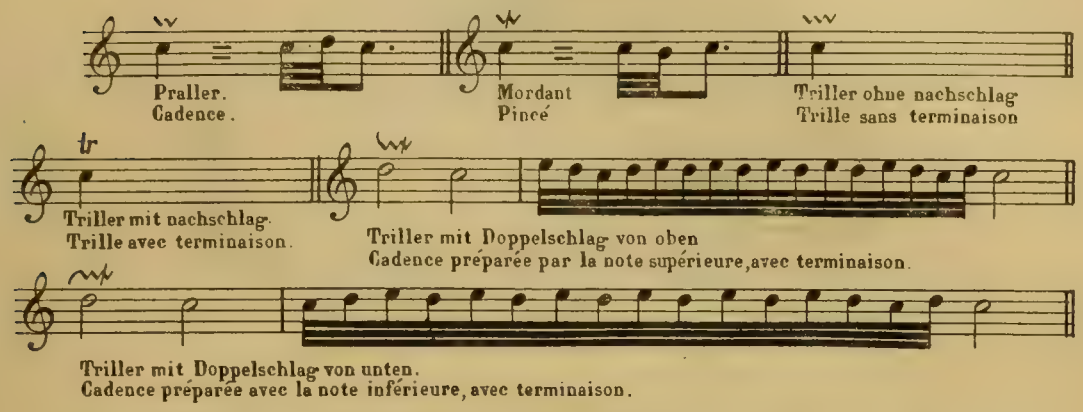
1. *Prélude en ut mineur* de Bach, éd. Peters, II, p 37.
2. *Archives*, ouv. cité, t. IV, p. 3.
3. Londres, Novello et Ce editeurs.
4. Ed. Peters, liv. V, no 24, p. 27, 7e mesure.
5. *Ibid.*, liv. V, p. VII, 1re mesure.

employé par Bach; il indique un *flatté* ou *coulé* et s'exécute de cette façon :

et le trille appuyé :

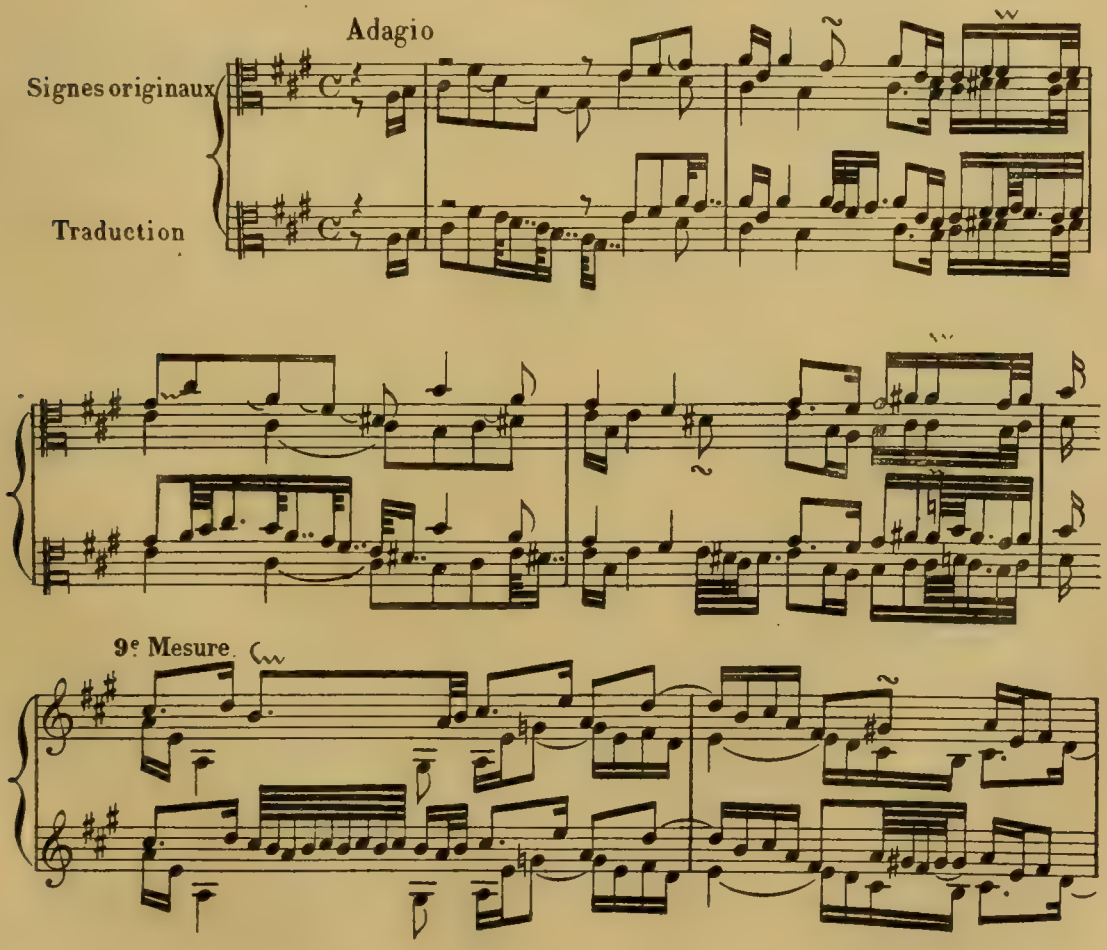


Dans la nouvelle édition Peters, on trouve le tableau suivant :



Buxtehude, J. Walther et d'autres organistes employaient ces deux signes réunis ; ils se jouent comme le troisième du tableau de Bach, c'est-à-dire comme un trille court avec une terminaison :

Voici un exemple tiré du choral pour orgue *Allein Gott in der Höh sei Ehr'* (éd. Peters, livre VI, p. 26) :



29e Mesure

38e Mesure.

39e Mesure.

Dans son livre *Musical Ornamentation* (excellent ouvrage qu'il serait désirable de voir traduit en français), M. Edward Dannreuther (1844-1905) ne donne pas la même traduction de la première mesure de ce choral :

Ainsi, il note aux deux premiers temps de la deuxième mesure le signe ∪ comme un *Nachschlag*, c'est-à-dire comme appartenant aux notes *fa, ré, si, sol;* à la deuxième moitié du quatrième temps de la deuxième mesure, le même signe est interprété par M. Dannreuther comme un *Vorschlag*. Dans l'édition publiée en 1847 par F.-C. Griepenkerl et F. Roitzsh, d'après le manuscrit de Bach [1], les signes ∪ et ∿ sont *tous* placés *avant* les notes, c'est pourquoi je les ai réalisés comme ci-dessus. On remarquera l'analogie de rythme de cet ornement avec celui employé en toutes notes par Bach dans son choral : *Vater unser im Himmelreich*, n° 52 du 7e livre de l'édition Peters.

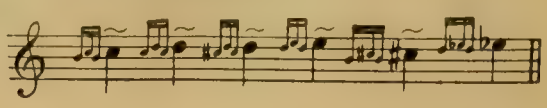
Frescobaldi, Fontana, Casini indiquent peu de trilles ou mordants dans leurs pièces d'orgue ; ils sont marqués par un *t*, ainsi qu'on peut le voir dans la seconde partie de la *Canzon dopo l'Epistola* de la *Messe des Apôtres* de Frescobaldi [2].

Dans ses *Hymnes de l'Eglise* (1623) [3], Titelouze ne se sert pas du trille; il laisse à l'exécutant le soin de placer ce qu'il appelle les « accents » [4]; dans ses *Magnificat* (1626), on voit des trilles marqués en toutes notes [5].

F. Roberday, dans ses *Fugues et Caprices* (1660) [6], n'indique aucun ornement.

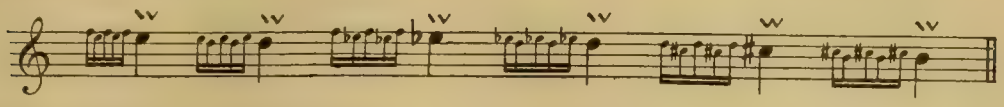
Voici les explications que donne Nivers, dans son *Premier Livre d'Orgue* (1667), au sujet des cadences ou tremblements : « Les cadences ou tremblements se font en battant deux touches prochaines alternativement, également et promptement. Il y en a de trois sortes que l'on appelle et marque ainsy, agrément ∾, cadence ∿∿, double-cadence ∿∿∿, dont la démonstration est cy après... »

« Démonstration de l'agrément :



1. Première édition Peters, vol. VI, p. 26.
2. Ed. X. Haberl, p. 20 et 21.
3. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, t. I.
4. *Ibid.*, notice de Mr A. Pirro, p. xv.
5. *Ibid.*, p. 105, 111, 115, 121, etc.
6. *Ibid.*, t. III.

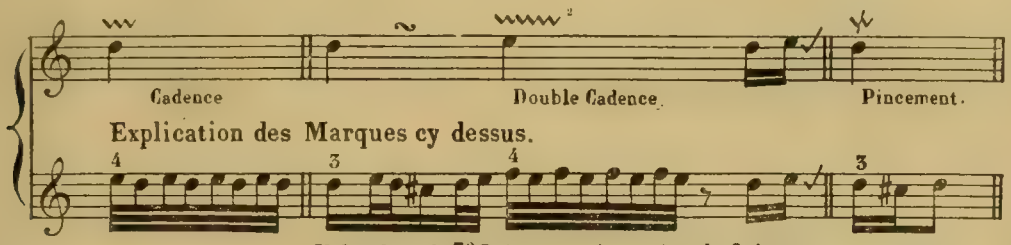
« Démonstration de la cadence :

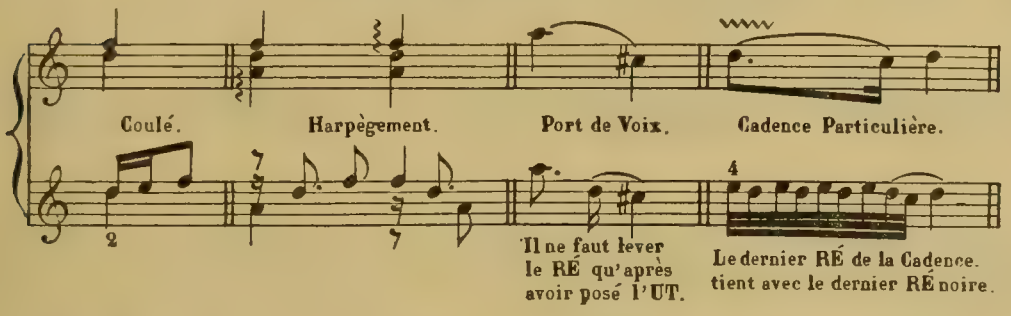


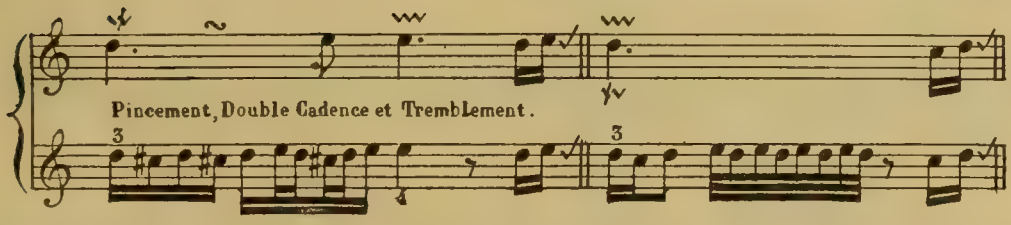
« Démonstration de la double cadence :

« Toutes ces petites notes ne sont que pour exprimer le tremblement, la grosse note seule étant comptée, et sur laquelle, comme principalle, on demeure un peu après le battement. »

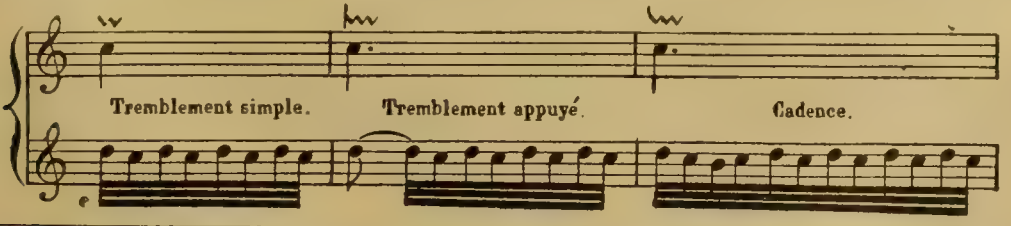
Dans son *Livre d'Orgue* (1688), André Raison donne la « Démonstration des cadences et agrémens » qui suit[1] :



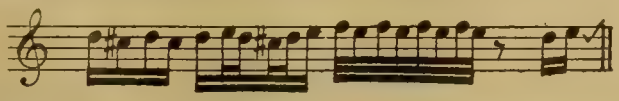




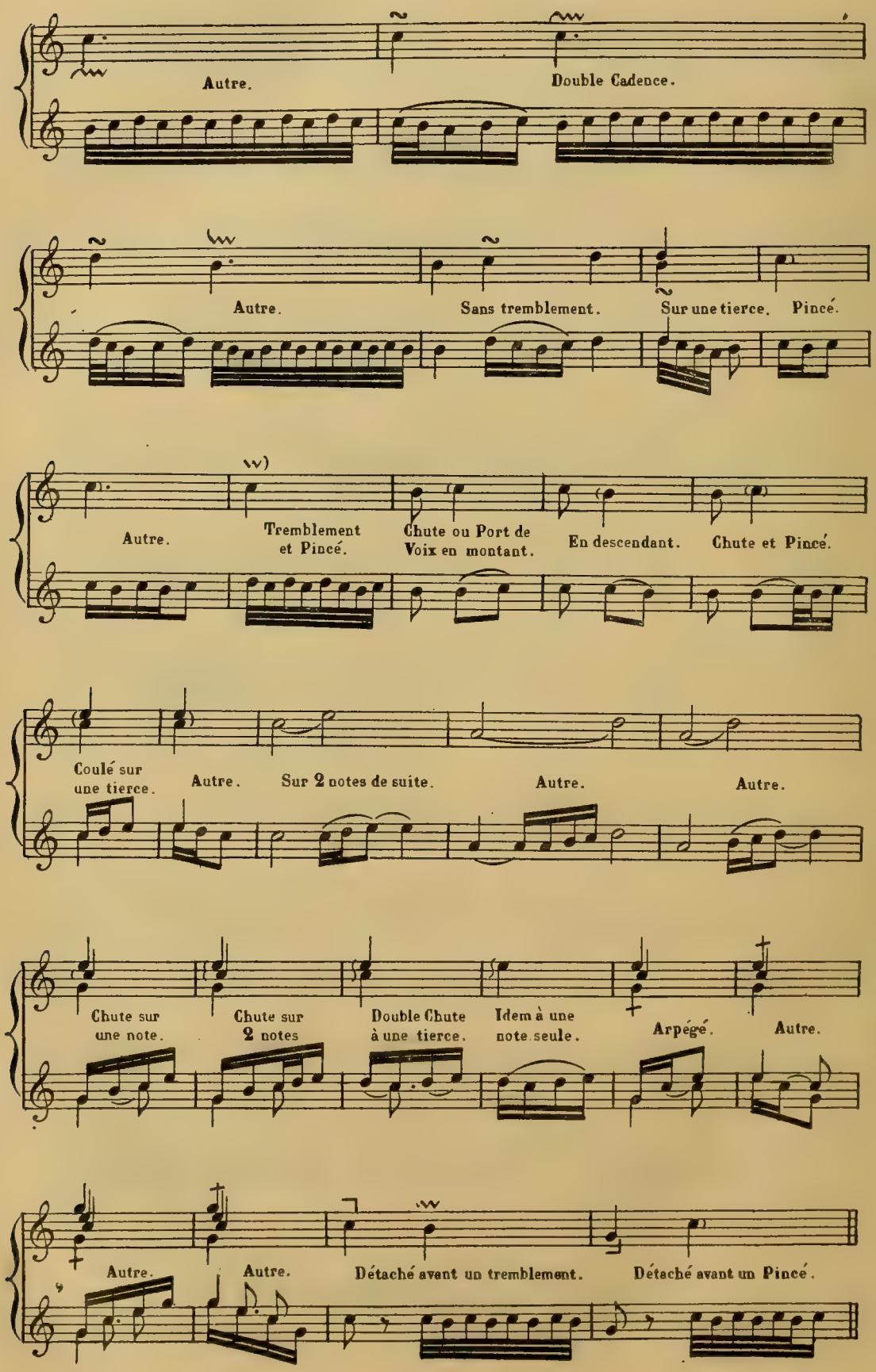
J.-Henry d'Anglebert, dans son premier livre de *Pièces de Clavecin*, qui contient aussi quelques *Fugues pour l'Orgue* (Paris, 1689), donne le tableau suivant des *Marques des Agréments et leur signification*[3] :



1. *Arch. des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, t. II, p. 8.
2. Je pense que Raison a oublié de noter ce trille ∿∿ et qu'il faut lire ainsi cet exemple :



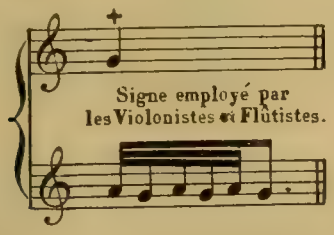
3. Alex. Guilmant, *École classique de l'Orgue*, n° 25, *Cinq Fugues et un Quatuor pour Orgue par J.-Henry d'Anglebert.*


Autre.
Double Cadence.
Autre.
Sans tremblement.
Sur une tierce.
Pincé.
Autre.
Tremblement et Pincé.
Chute ou Port de Voix en montant.
En descendant.
Chute et Pincé.
Coulé sur une tierce.
Autre.
Sur 2 notes de suite.
Autre.
Autre.
Chute sur une note.
Chute sur 2 notes
Double Chute à une tierce.
Idem à une note seule.
Arpégé.
Autre.
Autre.
Autre.
Détaché avant un tremblement.
Détaché avant un Pincé.

J. de Chambonnières, dans la préface de son *Premier Livre de Clavecin* (1670) [1], se sert de ce signe pour le port de voix :

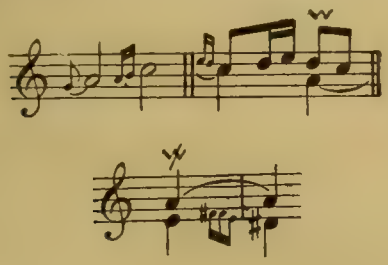
et F. Couperin (de Crouilly) paraît l'employer dans le même sens [2], car il indique les trilles et les pincés par ∿ et ✤.

Dans son explication des ornements (1756) [3], F.-W. Marpurg donne l'indication suivante :



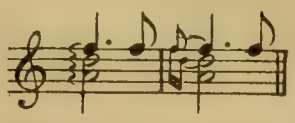
J. Boyvin donne la même interprétation dans son *Premier Livre d'Orgue* (1689) [4], et ainsi que L.-N. Clérambault (1676-1749), il emploie le coulé [5] :

N. de Grigny, dans son *Livre d'Orgue* (1711), emploie les signes ∿ et ✤ et d'autres ornements qu'il marque en petites notes [6]

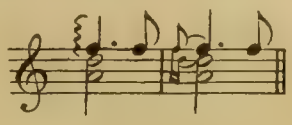


On remarquera les ornements du *Récit de tierce en taille* de la page 17 du recueil cité.

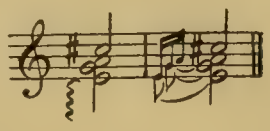
Clérambault [7], en outre des signes ∿ ✤ et ♩/♪, se sert de l'arpègement en descendant :



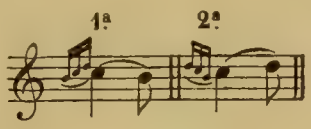
Ce signe est plus clairement indiqué dans F. Couperin en descendant :



en montant :



Du Mage se sert des signes ∿ ✤ C (port de voix) et ∽. On remarquera qu'il y a deux manières de faire le *grupetto* (∽) :

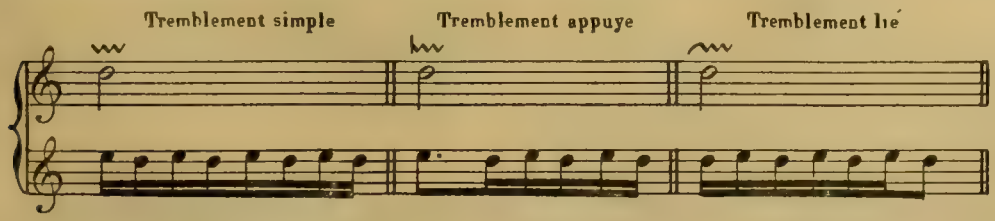


Les deux signes ∾ et ∽ étant souvent imprimés de façon arbitraire, je pense qu'on pourrait, lorsque la note qui suit la grosse note réelle est descendante, adopter le premier exemple et prendre le second exemple lorsque la note qui suit le *grupetto* est ascendante. On peut voir des indications analogues dans le chapitre IV de l'*Essai sur l'art de toucher le Clavecin* de Ph.-E. Bach.

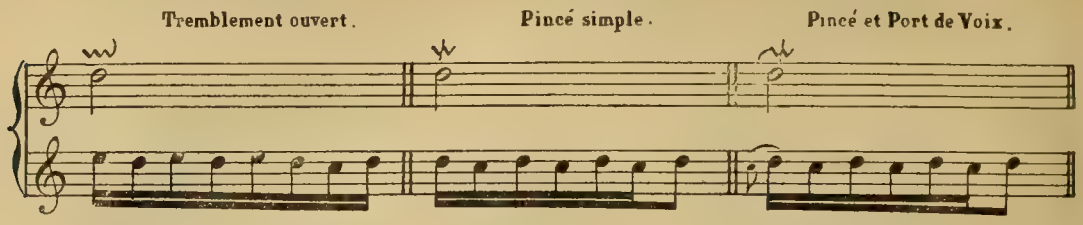
D'Aquin se sert du ∿ de la petite croix + au-dessus de la note qui est quelquefois précédée d'une petite note comme un coulé; je pense qu'alors cette croix pourra être interprétée comme un pincé.

Guilain n'indique dans ses *Magnificat* [8] que des trilles ou mordants ∿ et des pincés ✤ ; il emploie la liaison avant le ∿ (/∿) pour indiquer qu'il faut commencer cet ornement par la note sur laquelle il est placé, ainsi que les organistes français ont toujours la précaution de le marquer. En général, je pense qu'il est bon d'en user ainsi lorsque la note qui précède la trille est supérieure à la note affectée du trille.

F. Dandrieu donne l'explication suivante des signes d'ornements qu'il emploie dans son *Premier Livre des pièces d'Orgue* [9] :



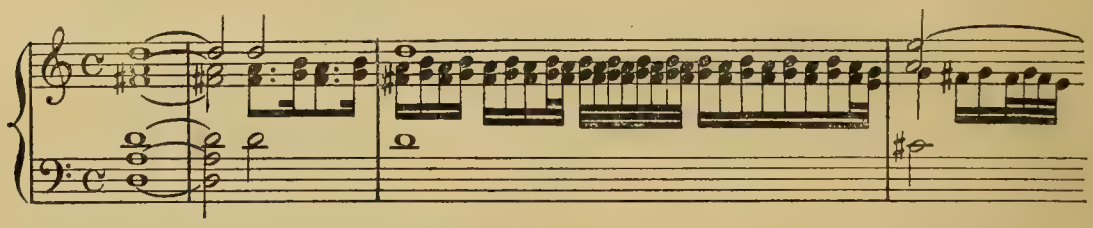
1. A. Farrenc, *Le Trésor des Pianistes*, t. II.
2. *Arch. des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, t. V, p. 115, 16e mesure, et p. 160, 2e mes.
3. E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, part. I, p. 155.
4. *Archives*, ouv. cité, t. VI, p. vi.
5. *Ibid.*, t. III.
6. *Ibid.*, t. V, p. 2 et 14.
7. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité, t. III, 1er *Livre d'Orgue* de Clérambault.
8. *Ibid.*, vol. VII.
9. *Archives*, ouv. cité, vol. VII, p. 5.



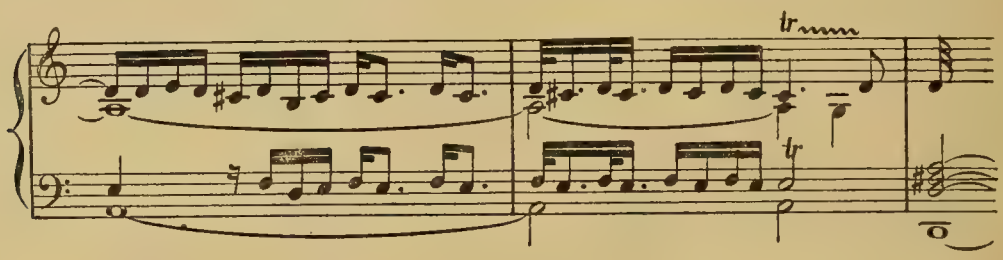
Si je me suis aussi étendu sur les ornements employés dans la musique d'orgue française, c'est que ces signes y sont très fréquents et qu'ils sont minutieusement indiqués. Peut-être pourrait-on en supprimer quelques-uns dans l'exécution ? Une grande discrétion et un goût sûr sont nécessaires dans ce cas, de manière à ne pas faire perdre à cette musique son caractère spécial qui indique bien une époque de l'art.

D'ailleurs, on peut remarquer bien souvent que la réalisation de l'ornement, noté par un signe *d'abréviation*, appartient à la ligne mélodique voulue par le compositeur.

Ainsi que les anciens maîtres (Caccini, dans les *Nuove Musiche*; Praetorius, dans le *Syntagma musicum*, vol. III) le conseillent, je pense que, dans les pièces d'un mouvement lent et d'un caractère expressif, il est bon de commencer le trille lentement en l'animant progressivement et de manière à ce qu'il soit en rapport avec le style du morceau. Au commencement d'une *Toccata* J.-J. Froberger indique bien cette façon ancienne de faire le trille[1] :



G. Muffat le marque d'une façon analogue vers la fin de sa première *Toccata*, dernière accolade[2] :



Il faut encore signaler un détail relatif à l'exécution des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, et qui a rapport aux ornements. Les organistes (et les clavecinistes) d'alors ne jouaient pas toujours les croches également; ils les exécutaient souvent ainsi :

au lieu de :

Voici les divers avis donnés par les maîtres de ce temps : N. Gigault (Préface de son *Livre de Musique*) : « J'ay mis des ports de voix dans quelque pièce particulière que l'on pourra accompagner de pincemens et de flatemens de l'une et l'autre main. On pourra aussi animer son jeu plus ou moins en adjoustant des points où l'on voudra. » G. Jullien, dans son *Premier Livre d'Orgue* (1690), page 145, met cette indication au commencement d'une *Fugue renversée* : *Gravement sans pointer les croches*. L'*Avis au lecteur* du même livre contient aussi cette phrase (p. III) : « Je n'ay mis les points après les premières croches que dans la pièce quy est au folio 51 pour servir d'exemple à pointer les autres de même plus ou moins légèrement selon le mouvement quy y sera marqué. » Dans le *Rondeau* pour clavecin *La Triomphante*, première partie, de Couperin (le Grand), on trouve la recommandation suivante : « Vivement, et les croches égales. » Dans l'allemande *la Laborieuse*, la mention : « Sans lenteur, et les doubles-croches tant soit peu pointées, » est indiquée au commencement du morceau, par Couperin[3].

Pointer les croches ne voulait pas dire de les jouer *staccato*, mais de les exécuter ainsi :

c'est-à-dire inégalement, de manière à donner plus d'accent à la première ou à la seconde note, comme on en trouve des exemples dans les *Toccate* de Frescobaldi, déjà citées (livre I, Rome, 1614).

1. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, X. Jahrgang, Zweiter Theil, Toccata XXI*, page 26.

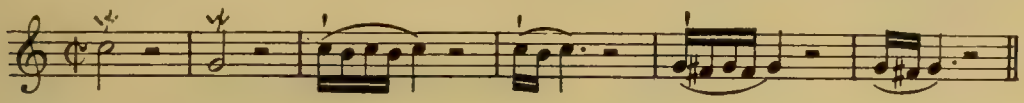
2. *Auparatus musico-organisticus, von Georg Muffat*, édition S. de Lange (1888).

3. A. Farrenc, *Le Trésor des Pianistes*, t. IV, p. 63 et 20.

A propos de cette manière de jouer, François Couperin (le Grand), dans son *Art de toucher le Clavecin* (1717), fait les réflexions suivantes: « Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique des deffauts qui se reportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers joüent notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire, les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite par degrés conjoints, et cependant nous les marquons égales; notre usage nous a asservis, et nous continuons. Examinons donc d'où vient cette contrariété!

« Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence ou mouvement. *Mesure* définit la quantité et l'égalité du tems et *Cadence* est proprement l'esprit, et l'âme qu'il faut y joindre. Les Sonades des Italiens ne sont guères susceptibles de cette cadence, mais tous nos airs de Violons, nos Pièces de Clavecin, de Viole, etc., désignent et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginé de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme *Tendrement, Vivement*, etc., à peu près ce que nous voudrions faire entendre. Je souhaite que quelqu'un se donne la peine de nous traduire pour l'utilité des étrangers, et puisse leur procurer les moyens de juger de l'excellence de notre musique instrumentale. »

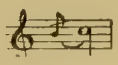
Les trilles, pincés et autres ornements s'exécutent avec les degrés du ton dans lequel on se trouve, et en tenant compte des modulations. A propos du pincé, voici ce que dit Georges Muffat dans son *Florilegium secundum* pour instruments à cordes (1698), publié par le Dr Heinrich Rietsch[1] : « Le Pincement ou tremblement coupé (✤ ou ✝) commence et finit en sa propre note, se servant de la prochaine touche d'au-dessous pour trembler, ordinairement distante d'un semi-ton, laquelle pour ce sujet il faut souvent hausser pour le dièze♯. Il se fait fort court, se contentant le plus souvent d'un seul tremoussement. »



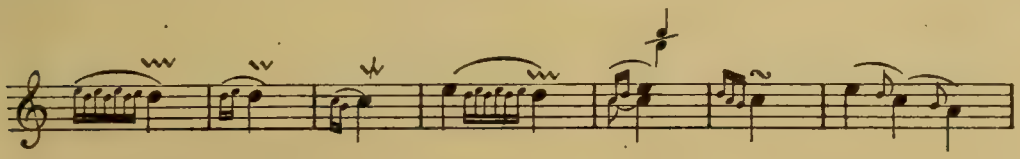
D'après le dire de J. Lemmens, le pincé s'exécutait anciennement par certains organistes en tenant la première note pendant la seconde :

Lemmens préférait le jouer ainsi :

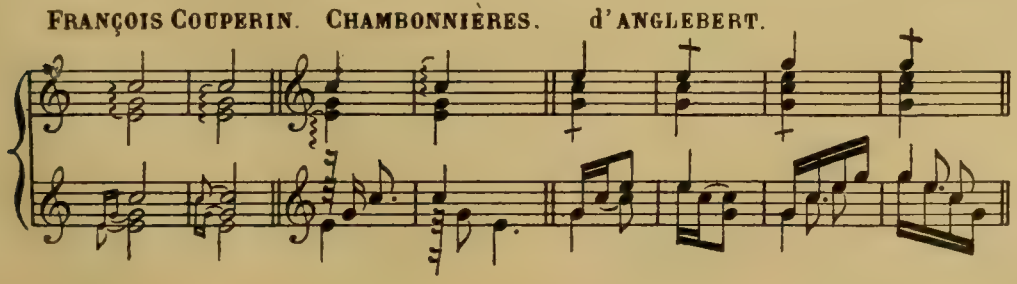
Afin de donner de l'accent à la première note, les organistes anglais du siècle dernier la faisaient précéder d'une courte appogiature d'un demi-ton, comme ceci :



A l'exception de d'Anglebert et de Rameau, les organistes français se servaient des mêmes signes comme ci-après[3] :



Les arpèges se faisaient en montant ou en descendant suivant la forme du signe :



* * *

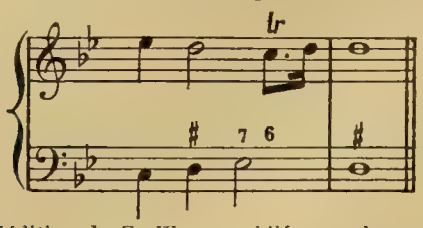
Dans ses Concertos pour orgue et orchestre, G.-F. Händel met cette indication à la partie d'orgue : *Ad libitum;* on voit cette mention dans l'*Adagio* des *1er* et *4e concertos* du 1er livre; elle s'applique à l'ornementation de ces pièces, et l'auteur paraît nous en fournir un exemple dans l'*Adagio* de sa *Première Suite pour le clavecin*. Dans l'ancienne édition des Concertos d'orgue publiée par Arnold, on trouve à la fin de l'*Adagio* du 2e *Concerto* du 1er livre, cette phrase qui

1. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. II, 2e partie, p. 54, Vienne, 1895, Artaria et Cie éd.

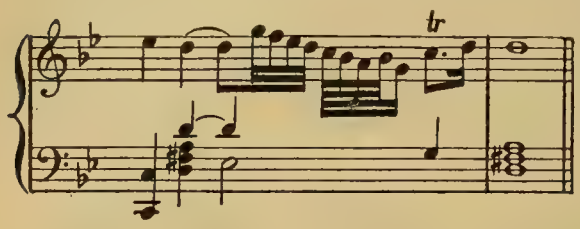
2. Les trilles d'après J.-C. Bach-Ricci. Voyez à la Bibl. du Conserv. *Méthode de Clavecin* Ricci-Bach.

3. A. Farrenc, *le Trésor des Pianistes*, t. I, p. 21.

sert à relier l'*Allegro ma non presto* à ce morceau :

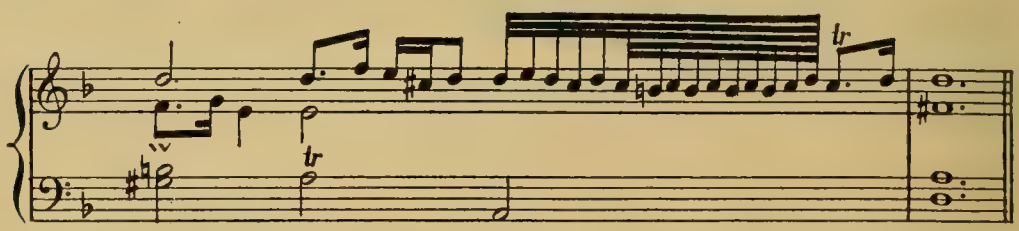


dans l'édition de F. Wals, publiée sous les yeux de l'auteur, puisqu'elle porte sur le titre cette mention : « These six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own Copy corrected by my self and to Him only I have given my Right therein. George Frideric Handel », le même passage se trouve ainsi orné :



F. Crysander a reproduit cette version dans son édition complète des œuvres de Händel, 28e volume. Mais, dans d'autres concertos (*3e* du 1er livre, *1e*, *2e*, *4e*, *5e* et *6e* du second livre), ces mots signifient qu'il faut ajouter un certain nombre de mesures afin de compléter le solo d'orgue; dans les *2e*, *3e*, *4e* et *6e* concertos du second livre, cette indication veut dire qu'il faut ajouter un morceau tout entier, *Adagio* ou *Fugue*. On sait que Händel jouait lui-même ces concertos entre les actes de ses oratorios, et qu'ainsi il voulait se réserver une place pour improviser, ce qui devait être d'un grand intérêt pour les auditeurs.

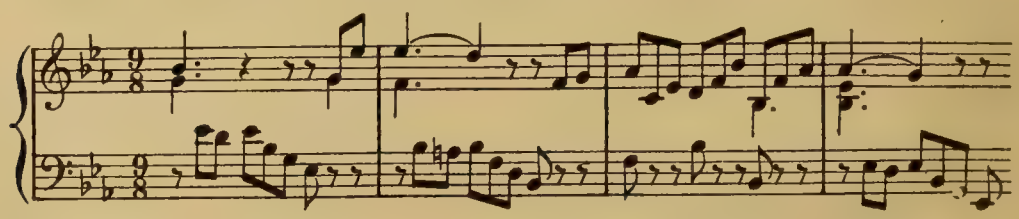
Il est probable que les exécutants ajoutaient aux pièces qu'ils jouaient, non seulement des agréments tels que pincés, mordants ou trilles brefs, mais encore, particulièrement aux cadences finales, des fioritures analogues à celles que je viens de citer. Dans une copie du XVIIIe siècle, la fin de la *Canzone* en *ré mineur* de Bach est ornementée ainsi qu'il suit :



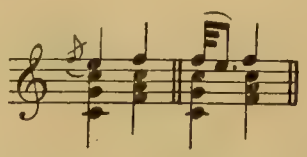
***

On peut considérer que, d'une certaine façon, les appogiatures font partie des agréments.

Dans les bonnes éditions, les appogiatures longues sont marquées en petites notes indiquant leur valeur; elles prennent la moitié de la note réelle et souvent, lorsque celle-ci est suivie d'un point, la petite note prend la valeur de la note réelle, tandis que la note réelle n'a que la valeur du point. A. Farrenc, dans le premier volume du *Trésor des Pianistes*, parlant des signes d'agréments (page 9), dit que M. Anders lui avait cité comme exemple le beau prélude suivant de J.-S. Bach, qu'il avait souvent entendu jouer ainsi par Forkel :



L'appogiature brève (*acacciatura*), indiquée par une petite note barrée ♪, doit être jouée très vite, mais les deux sortes d'appogiatures doivent se faire avec le temps, avec la basse et les autres notes de l'accord de manière à ce que la dissonnance soit perçue :



Dans beaucoup d'œuvres de J.-S. Bach, notamment dans celles pour le chant, je pense que les appogiatures indiquées par des petites notes doivent s'exécuter avec une certaine liberté, en tenant compte du caractère du morceau. A ce sujet, on pourra lire avec intérêt l'excellent article de M. Th. Gerold, professeur à l'Université de Strasbourg, qui se trouve dans le premier volume de la *Revue d'histoire et de critique musicales* publiée par M. Jules Combarieu, p. 147. On pourra aussi consulter le 1er volume du *Trésor des Pianistes* de A. Farrenc, et le livre de M. Dannreuther déjà cité. Je renvoie aussi au travail plus récent de M. Goldschmidt.

***

Les mouvements à donner aux pièces d'orgue sont

de la plus haute importance; la grandeur de l'édifice dans lequel on joue, les dimensions et les ressources de l'instrument peuvent et doivent influer sur le degré de vitesse à prendre, car il faut que l'auditeur puisse entendre clairement toutes les parties qui concourent à l'ensemble de l'œuvre; la musique d'orgue étant essentiellement polyphonique, bien des précautions sont à prendre. En outre du mouvement qu'il faut chercher et qui doit correspondre à la pensée du maître, un choix judicieux des timbres est indispensable; le jeu plus ou moins lié sera à considérer; tout ceci est d'autant plus nécessaire pour l'interprétation des anciens auteurs, qu'ils étaient très sobres d'indications.

Même, de nos jours, n'arrive-t-il pas que des morceaux modernes sont joués souvent trop vite? Une pièce comme *Prélude, Fugue et Variation* de César Franck est souvent jouée *Allegro*, alors que l'auteur a simplement marqué *Andantino cantabile !* C'est de la virtuosité déplacée. L'auteur ne le faisait pas exécuter ainsi; le mouvement était environ : ♩. = 52 pour le *Prélude* et la *Variation*, et ♩ = 72 pour la *Fugue*.

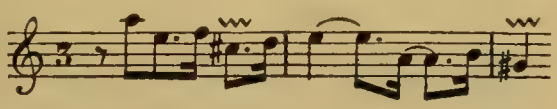
Pour l'interprétation des œuvres des maîtres classiques, il ne faut pas s'en rapporter seulement à l'examen des valeurs employées dans le commencement, mais voir aussi celles qui se trouvent dans le courant du morceau; de cette façon, on sera souvent amené à donner moins de vitesse au mouvement d'abord adopté; par exemple, dans le *Prélude en la mineur* et dans la *Fugue en mi mineur* de Bach (éd. Peters, liv. II), ainsi que dans le *Prélude en ré mineur* et le dernier morceau de la 4e *Sonate* de F. Mendelssohn. Du reste, on regagne par la précision et la *volonté* du rythme ce qu'on perd en vitesse; l'œuvre prend plus de grandeur et s'impose davantage à l'auditoire, qui en saisit mieux tous les détails[1].

Dans la préface au 1er volume de l'édition critique des œuvres pour orgue de J.-S. Bach (Peters, 1844, p. IV), F.-K. Griepenkerl écrit :

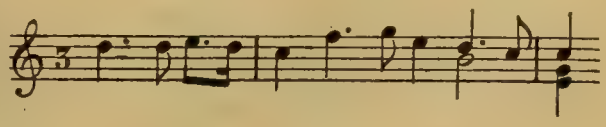
« Les mots qui désignent le degré de rapidité ou de lenteur du mouvement, comme *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Vivace*, doivent être pris dans l'acception ancienne, non dans l'acception moderne, et l'on doit tenir compte en outre de la différence entre l'orgue et le *Piano forte*. *Allegro* veut dire seulement gai, et *Vivace*, vif, sans aucune exagération. L'ancien *Adagio* est la plupart du temps moins lent que le nôtre. Dans l'*Andante*, la noire doit être prise à peu près comme dans l'ancien *Menuet*. Le *Largo* seul est extrêmement lent. »

Dans l'*Avis au lecteur* placé en tête de ses *Capriccii* (Rome, 1624), Frescobaldi fait les remarques suivantes : « Les commencements doivent se jouer Adagio afin de donner plus de charme et de vie à ce qui suit. On doit soutenir longtemps les cadences avant de commencer le passage suivant; si, dans une mesure triple ou sesquialtère, les cadences sont majeures, elles doivent être jouées Adagio, et un peu plus vite si elles sont mineures; s'il y a trois semiminimes (trois noires dans la mesure), elles doivent être jouées encore plus vite; enfin, si la mesure est à $\frac{6}{4}$, leur mouvement doit être Allegro. Il convient de s'arrêter sur certains retards d'harmonie en les arpégeant, afin de donner plus de grâce au trait suivant. Je dis cela en toute modestie et je m'en rapporte au bon jugement des lecteurs studieux[2]. »

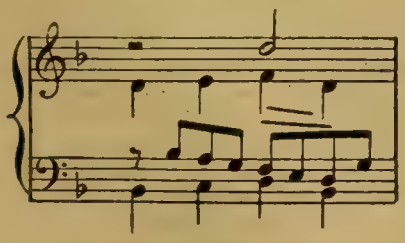
Dans le *Premier Livre d'Orgue* (1667) de Nivers, on trouve l'explication suivante : *De la mesure et du mouvement des pièces :* « Ordinairement, l'on admet trois sortes de mesures, la mesure du signe majeur C, à quatre temps (4 noires ♩ ♩ ♩ ♩[3]), celle du signe mineur ₵, ou du signe binaire 2 à deux temps (2 blanches 𝅗𝅥 𝅗𝅥) et celle du signe trinaire 3 à trois temps (♩ ♩ ♩). Les deux temps du signe mineur ou du signe binaire (𝅗𝅥 𝅗𝅥) ne valent pas plus ordinairement que deux temps du signe majeur (♩ ♩). Les trois temps du signe trinaire (ou du signe de triple), quand il y a plusieurs croches à (dans) la mesure, valent trois temps du signe majeur (♩ ♩ ♩), comme en la page 101 :



Quand il n'y a que des noires ou quelque noire et quelque croche à la mesure, pour lors ces trois temps ne valent que la moitié des trois temps du signe majeur, comme en la page 28, vers le milieu. »



1. Roberday conseille dans l'*Advertissement* de ses *Fugues et Caprices*, de jouer sans hâte : « Il ne me reste plus qu'à vous dire que les *Caprices* doivent (quant à la mesure) se jouer à discrétion et fort lentement quoy qu'ils soient notés par des crochues et doubles-crochues. » (*Archives des Maîtres de l'Orgue*, vol. III, p. 2) La lenteur du mouvement peut nous faire comprendre pourquoi, dans les œuvres des anciens maîtres et même dans celles de Bach, on rencontre des octaves ou des quintes successives entre lesquelles il ne se trouve qu'une note de valeur assez brève et sans mouvement contraire (Voyez par exemple : la *Fugue en la* mineur pour orgue : mesures 43, 61-62; le premier chœur de la Cantate *Uns ist ein Kind geboren* (B. g. 142, XXX, p. 24, mes. 8 et *passim*). Voyez aussi J. Pachelbel, choral *O Lamm Gottes unschuldig*, ed. A. Sandberger (1903), page 122, 7e accolade, 5e mesure, octaves cachées entre le ténor et l'alto :

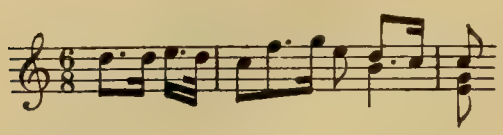


Les anciens compositeurs considéraient qu'une note entre les quintes ou les octaves suffisait pour sauver ces fautes.

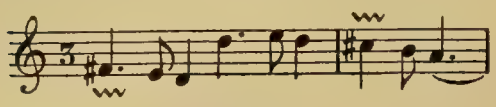
2. « Si devono i principii comminciarli Adagio à dar maggior', spirito e vaghezza al seguente passo, e nelle cadenze sostenerle assai prima che si incominci l'altro passo, e nelle trippole, o sesquialtere, se saranno maggiori, si portino Adagio; se minori alquanto più allegre, se di tre semiminime, più allegre, se saranno sei per quattro, si dia il for tempo con far camminare la battuta Allegro. Conviene in alcune durezze fermarvi con arpeggiarle accio che riesca piu spiritoso il seguente passo. — Il che sia detto con ogni modestia, e con rimettermi al buon giuditio de degli studiosi. »

3. Titelouze, dans son « Avis au lecteur », dit la même chose « Pour la mesure, le demy cercle sans barre que j'y ai apose, fait la loy d'alentir le temps et mesure comme de la moitié, qui est aussi un moyen de facilement toucher les choses les plus dificiles. »

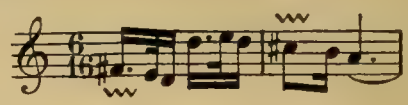
(C'est-à-dire notre mesure actuelle en $\frac{6}{8}$:



Comme on le verra plus loin dans l'exemple de G. Jullien); « mais les trois temps du signe trinaire aux Duos, comme en la page 60, sont encore une fois plus vistes que les precedens, et ainsy cette mesure est fort prompte » :

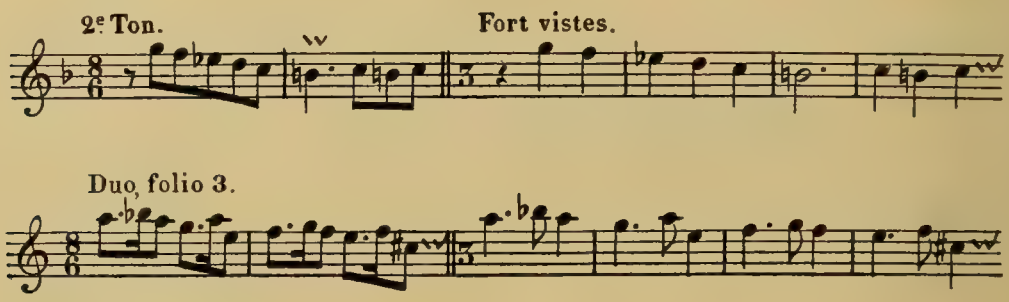


c'est-à-dire à $\frac{6}{16}$:



ou en dédoublant les mesures, à $\frac{3}{16}$ (deux mesures pour une). Telle est, du moins, l'interprétation littérale des conseils de Nivers.

Voici un autre exemple tiré de *l'Advis* placé au commencement du *Premier Livre d'Orgue* (1690) de G. Jullien : « Les personnes éloignées se trouveront peut estre embarassées pour bien entrer dans le mouvement de certaines pièces de ce livre, mais cela sera très facile en remarquant que le mouvement de huit six (six-huit) se bat à deux temps, sçavoir, un coup pour trois croches, et ceux quy sont peu usitéz à cette mesure doivent se figurer que ces croches sont autant de noires en mesure de triple simple, par exemple au folio 27 » :



Dans le duo *Ecco il petto* de Benedetto Marcello, je trouve indiquée la mesure à $\frac{2}{3}$ avec six blanches à la mesure; dans le duo *Nel'inferno* du même auteur, on voit six noires dans la mesure $\frac{3}{4}$, et dans son duo *Vaghe calme d'amor,* six croches sont enfermées dans la mesure à $\frac{3}{8}$. Dans ces trois exemples, l'accentuation des paroles montre que chacune des mesures contient deux temps accentués, et se subdivise ainsi en deux mesures. Ces œuvres font partie d'une collection de 13 Duos, dont une copie sans date (xviiie siècle) est en ma possession.

François Couperin (le Grand) dans sa pièce de clavecin *Le Gaillard boiteux*[1] et J. S. Bach dans la dernière partie de sa *Toccata en ré,* aussi pour le clavecin[2], se servent de la mesure à $\frac{6}{16}$, dans le dessein évident d'indiquer un mouvement très vif.

On pourra remarquer que, dans certaines pièces d'orgue de Bach, comme la *Fugue en la mineur,* deux mesures se trouvent dans une, comme il est indiqué dans les exemples précédents. Dans cette fugue, la valeur entière d'une mesure qui se marque habituellement par une seule note (𝅗𝅥.) n'apparaît pas; il y a toujours deux noires pointées et liées (𝅗𝅥. 𝅗𝅥.); d'un autre côté, il y a souvent deux temps accentués dans une mesure; la quatrième entrée du sujet est faite sur le second temps par la pédale, d'où il s'ensuit un déplacement du premier temps fort; la reprise du sujet sur le second temps se fait encore aux pages 60 et 61 (éd. Peters). Nous retrouvons la même manière de comprendre la mesure dans la notation du choral : *Nun komm'der Heiden Heiland* du même auteur; au n° 47 de l'éd. Peters (VII. p. 42) il est en mesure à ₵, dans la variante, page 12 du même volume, il se trouve à quatre temps C, c'est-à-dire deux mesures de ₵ dans une à C, ce qui prouve que les anciens maîtres n'attachaient pas une grande importance à la barre de mesure qui a été introduite dans la notation, surtout afin de faciliter la lecture.

***

La registration est une partie très essentielle du talent d'un organiste; elle lui permet de mettre en leur valeur les œuvres qu'il exécute, car il est aussi nécessaire de bien choisir les timbres des jeux que de bien orchestrer. Certains principes fondamentaux peuvent être donnés, mais un goût délicat est indispensable, d'autant plus que les orgues n'ont presque jamais les mêmes ressources, et, quoique possédant des jeux dont la dénomination est pareille, elles ne produisent pas des effets absolument identiques.

Pour pouvoir bien registrer et donner la couleur à la musique d'orgue ancienne et moderne, il est de toute utilité, dans un grand instrument, d'avoir les jeux de l'ancienne et de la nouvelle facture; l'on ne peut bien rendre une pièce de Bach ou de ses contemporains si l'on ne possède pas les timbres dont ces maîtres se servaient. La facture moderne a enrichi nos instruments de timbres exquis, mais les

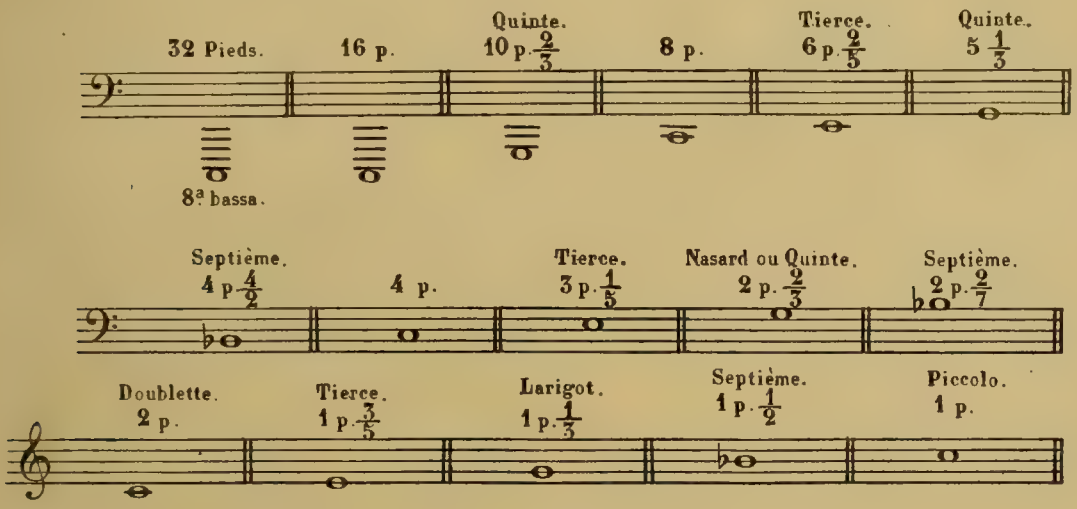
1. F. Couperin, *Pièces de Clavecin* (1722); A Fahrenc, *Le Trésor des Pianistes*, t. IV.
2. *Bach-Gesellschaft*, t. XXXVI, p. 32.

jeux anciens ne sont qu'imparfaitement représentés. Les jeux de Tierce ont presque disparu; or, l'on sait que Bach tenait particulièrement à cette sonorité, puisque, dans les devis ou examens d'orgue qu'il faisait, il réclamait de coutume *un bon jeu de Sesquialtera*, jeu composé de 8 et 4 p. doux, du Nasard de 2 p. 2/3, du 2 (Quarte de Nasard) et de la Tierce de 1 p. 3/5, ce qu'on appelait en France le jeu de Tierce. Ce jeu était d'une sonorité très distincte sans être brutale. Il convenait même dans la demi-teinte. Ainsi, Bach l'emploie pour jouer le choral dans le Solo d'alto accompagné de deux « Flûtes à bec » par lequel commence l'expressive cantate *Komm, du süsse Todesstunde* (viens, heure douce de la mort) (*Bach-Gesellschaft*, cantate n° 161).

Pour exécuter les récits de Tierce en taille de nos organistes français, on ne trouve sur les orgues modernes aucune combinaison pouvant donner ce timbre. Le jeu de Cromorne, si original, devient de plus en plus rare, c'est dommage. La nouvelle combinaison des Pleins-jeux, pourvue d'harmonique de 16 pieds (c'est-à-dire la Quinte de 5 p. 1/3), ne se prête pas à l'exécution des préludes et fugues de Bach, et, du reste, ils sont de rangs trop peu nombreux, surtout dans les octaves basses; pourtant, rien n'égale la sonorité cristalline d'un beau Plein-jeu, bien fourni.

Si l'on veut avoir un orgue vraiment riche et varié de sonorités, il faut s'arranger de manière que les devis d'orgues contiennent les ressources anciennes et modernes; pour cela, *avant* de construire l'instrument (et non *après*), il faut demander l'avis d'artistes vraiment compétents, connaissant toute la musique d'orgue et ce qu'il faut pour la bien exécuter. Il est aussi ridicule de jouer une composition avec des jeux pour lesquels elle n'a pas été faite, que d'exécuter une œuvre d'orchestre en remplaçant les clarinettes par des hautbois, ou des violons par des trompettes.

La hauteur du diapason des jeux dépend de la longueur des tuyaux, qui sont, en partant du premier *ut* grave du clavier de 32, 16, 8, 4, 2 et 1 pieds (sans compter les harmoniques); en voici le tableau :



Les jeux de 8 pieds sont les plus nombreux et constituent le diapason réel de l'instrument, surtout pour les claviers manuels; la pédale doit avoir des jeux plus graves d'une octave (16 pieds), mélangés avec les 8 p. Cette faculté d'avoir le chant et l'harmonie redoublés à plusieurs octaves rend inutile, surtout pour les parties aiguës, de jouer des octaves; on doit même dire qu'un chant exécuté en octaves par la main droite est d'un mauvais effet; si l'on veut le redoubler dans le haut pour lui donner plus d'éclat, il faut que ces octaves soient reliées par d'autres notes intermédiaires.

On peut considérer qu'il y a trois groupes principaux de jeux, qui eux-mêmes se subdivisent encore de différentes manières : A, les jeux de fond; B, les jeux de mutation; C, les jeux d'anches; l'ensemble de ces trois groupes forme le *Grand-chœur*.

Les jeux de fond sont la partie essentielle et la plus noble de l'orgue; on ne saurait trop les multiplier, et sans craindre de composer un orgue d'une manière uniforme, car ils peuvent avoir une admirable variété de timbres; ils font partie de toutes les combinaisons; les mutations ne peuvent être jouées sans eux, et souvent les jeux d'anches gagnent de la rondeur lorsqu'ils sont mélangés avec les fonds. A cet égard, la facture moderne fournit des ressources insoupçonnées avant l'invention du levier pneumatique Barker qui permet, en divisant les sommiers en deux parts, d'avoir les fonds d'un côté, les jeux d'anches et de mutation de l'autre, division due au génie de notre grand facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll.

Sur les *anciennes* orgues françaises, il ne fallait pas jouer ensemble les fonds et les jeux d'anches ceux-ci demandant une grande promptitude d'air, sont altérés par les fonds qui exigent beaucoup plus de vent; la réunion de ces deux éléments, au lieu de donner de la force, en retirait et faisait mauvais effet. On remarquera qu'en France, les jeux d'anches étaient plus nombreux qu'en Allemagne, et que nos facteurs ont toujours excellé dans cette partie difficile de l'art de construire les orgues.

Le culte catholique avec ses cérémonies, ses processions dans de vastes cathédrales, exige parfois, pendant le cours d'un office, des pièces d'orgue de longue haleine et de sonorité forte et brillante où les jeux d'anches trouvent leur emploi, tandis que, dans les pays protestants, où le choral est très employé et souvent chanté par tous les assistants, il est nécessaire d'avoir des jeux de fond bien nourris

pour accompagner la masse des voix; aussi, dans les orgues allemandes et anglaises, les jeux de fond prédominent.

Comme on peut le voir dans l'article sur la facture d'orgue que contient cette Encyclopédie, les jeux de fond sont de grosse, moyenne et menue tailles, ce qui leur donne des timbres différents. Les jeux de fond proprement dit sont: les Montres, les Bourdons de 16 et de 8 p., le Prestant de 4 p.; en y ajoutant les Flûtes de 8 et de 4 p. on donne plus de rondeur; en introduisant les Gambes, les Violoncelles et les Salicionals, ce mélange devient plus incisif; les Doublettes (2 p.) sont fort utiles dans les pièces de mouvement comme les fugues, pour leur donner de la clarté; dans ce cas, on supprime les jeux de 16 p. aux mains. Les Flûtes harmoniques sont à ménager, car elles donnent de la confusion, surtout celles du clavier de Grand-Orgue; à ce clavier, ou bien au Positif, il serait désirable d'avoir une Flûte non harmonique, Flûte creuse ou autre de même genre; les Gambes parlant plus lentement que les Flûtes (quoique maintenant elles soient très parfaites) donnent aussi un caractère moins net à l'exécution; leur timbre tranchant paraît en être la cause.

Au clavier du Grand-Orgue il est nécessaire (si l'on peut y avoir des 16 p. de fond) d'avoir un Bourdon de 16 p. *d'abord;* si l'orgue est important, on y ajoutera un ou deux 16 p. ouverts, mais ceux-ci ne doivent être placés à ce clavier que lorsqu'il y a déjà un 16 p. bouché, autrement, les fonds sonnent creux et n'ont pas toute la rondeur désirable. Malheureusement, en Angleterre et en Amérique, cette pratique est rarement observée. Il est d'ailleurs indispensable d'avoir spécialement au Grand-Orgue un 16 p. doux pouvant être employé dans différents mélanges.

En général, les morceaux écrits dans le médium du clavier et ayant une harmonie riche, s'accordent bien des jeux de même taille, qui peuvent être arrondis par des Bourdons de 8 p.

Sur les Flûtes harmoniques de 8 p. dans le médium, l'harmonie est confuse; ces jeux demandent à être joués un peu plus haut et un peu en *Solo*.

Pour accompagner une voix ou une mélodie exprimée à un autre clavier, un Salicional doux est une ressource inappréciable, à cause de son intonation précise et de sa sonorité qui est toujours discrète et fine. On peut, dans certains cas, y ajouter un Bourdon de 8 p. très doux.

Au clavier de Récit, les Flûtes harmoniques et octaviantes de 8 et de 4 p. sont d'un effet charmant, surtout dans les pièces ayant un certain mouvement; en y ajoutant une Gambe de 8 p. on a un mélange plus accentué, mais qui conserve de la douceur.

Un jeu de Diapason de 8 p. est aussi très précieux dans le Récit; il donne une belle ampleur à la sonorité de ce clavier; il se trouve toujours dans les orgues anglaises, ainsi que le Prestant de 4 p. et le Plein-jeu. Ce jeu de Diapason, qui est la base de l'orgue, commence à s'introduire en France, et on ne peut qu'encourager cette tendance.

Au Positif, le Cor de nuit, ou le Bourdon de 8 p. avec la Flûte douce de 4 p. (à cheminée ou bouchée) forme un mélange délicat et clair, fort utile dans les accompagnements écrits un peu bas et ayant du mouvement[1]; en joignant le Quintaton de 16 p. à ces deux jeux, on obtient un mélange intéressant, mais il ne faut pas jouer trop bas ni trop haut.

En réunissant tous les jeux de fond de huit pieds sur le clavier du Grand-Orgue au moyen des accouplements, on obtient une sonorité chantante, ample et précise, qui peut être modifiée suivant le nombre et l'importance des jeux de Viole de gambe que l'on emploie. L'ensemble des Flûtes et Bourdons de 8 p. donne un mélange plein de charme; si l'on y ajoute un Salicional *doux*, ce mélange prend plus de précision et gagne en délicatesse. Les Gambes et les Salicionals réunis produisent une sonorité tranchante qui rappelle les instruments à cordes. Si l'on ajoute la Voix céleste et l'Unda Maris, ce mélange devient d'un caractère prenant et expressif. Il convient, d'ailleurs, de ne pas abuser des jeux ondulants dont la Voix-céleste est le type. Rien n'est plus énervant que d'entendre trop souvent ou trop longuement cette sonorité un peu efféminée, surtout si l'organiste abuse en même temps des effets faciles que lui permet la manœuvre de la boîte d'expression. On ne devrait pas oublier, en effet, que cette ressource mécanique ne doit servir que pour aider à former des *crescendo* et des *descrescendo*, en procédant par grandes lignes, d'une façon musicale et intelligente; au contraire, employée à petits coups et en produisant des oppositions de *forte* et de *piano* trop rapprochées, la boîte expressive donne des effets d'un caractère mièvre qui conviennent fort peu au style de l'orgue, et sont en général d'un goût détestable.

Dans les orgues anglaises et américaines, on trouve au Récit un registre de Vox angelica d'un effet charmant; il est composé de deux Dulcianas très douces et accordées avec des battements comme notre Voix céleste; en la jouant avec la pédale des *octaves graves*, on obtient un effet unique de suave plénitude, mais il faut toucher dans le haut du clavier, et avoir un jeu de pédale très discret, une Soubasse ou un Dulciana de 16 p. avec la Tirasse du Récit. Dans les orgues de salon ou de concert, ces registres seraient précieux.

Il n'est pas très habituel de mettre ensemble des jeux sonnant à deux ou trois octaves de distance, comme un 16 et un 4 p., un 16 et un 2 p. ou un 8 et un 2 p, ce qui n'est pas un mélange régulier; pourtant, ces combinaisons sont parfois d'un effet heureux, par exemple, au Récit fermé, la Gamba de 8 p. avec l'Octavin de 2 p., touchés dans le bas du clavier, produisent une jolie sonorité. D'autres fois, au Positif ou au Grand orgue, le Bourdon de 16 et un 2 p. peuvent produire des effets pittoresques; il faut jouer ce mélange *staccato*[2]; il peut convenir à la musique de concert.

A la pédale, la Soubasse de 16 p. et la Flûte de 4 p. forment une combinaison originale, surtout en notes détachées; des accords soutenus par les mains avec des jeux doux participant à la sonorité des Gambes, sur le Récit fermé, feront bien ressortir le jeu de pédale. La Flûte de 8 p. à la pédale, accompagnée comme ci-dessus et jouée bien liée, sera aussi d'un bon effet.

***

Les jeux de mutation sont ceux qui donnent à l'orgue son véritable et grandiose caractère; rien n'est beau comme un prélude joué sur ce mélange, pourvu que les jeux de mutation soient en nombre suffi-

1. Dans la *Johannes Passion*, Bach indique pour accompagner, à défaut du luth, l'air *Betrachte, meine Seel'*, les Bourdons de 8 et de 4 p. Cf. Spitta. *J.-S. Bach*, II, p. 363.

2. J. Lemmens, *Grande Fantasia*, Londres, éd. Novello et Cᵉ.

sant, bien composés et bien harmonisés, soutenus par de beaux fonds; aucun orchestre ne peut rendre cet effet. Malheureusement, dans les orgues modernes, ces jeux sont trop souvent sacrifiés, et l'on s'en aperçoit d'autant plus que les jeux de fond ont pris une importance et un volume de son inconnus dans les anciens instruments. C'est grand dommage, car sans les mutations, on ne peut entendre, avec leur effet véritable, les chefs-d'œuvre des grands maîtres; les jeux de fond manquent en effet de brillant et de clarté dans le bas, et les jeux d'anches sont un peu faibles dans le haut; ils ont en outre un caractère moins distingué. Il faut espérer que, les organistes revenant à l'étude des mouvements de l'art musical pur, les facteurs d'orgues comprendront qu'il est indispensable d'avoir les éléments nécessaires pour mettre en parfaite lumière des œuvres écrites pour des orgues pourvues de ce coloris caractéristique. D'ailleurs, avec les perfectionnements modernes, rien n'est plus facile à réaliser.

J'ai remarqué que, dans les concerts, le public était toujours curieux d'entendre ces anciennes sonorités; les imitations des instruments de l'orchestre intéressent moins les auditeurs qui ont l'habitude d'entendre ces timbres dans toute leur perfection.

Les jeux de mutation ont cet avantage d'être toujours d'accord avec les jeux de fond, ayant le même principe d'embouchure; il s'agit seulement de les bien entretenir.

On divise les jeux de mutation en deux groupes : 1° les Pleins-jeux (Fournitures, Cymbales), qui sont de même taille et en étain; 2° les Cornets, Nasards, Quarte de Nasard (ou Octavin), les Tierces, le Larigot, les Septièmes, le Piccolo, jeux de grosse taille, contruits en étoffe (mélange de plomb et d'étain).

Les Fournitures et Cymbales (Mixtures) ne contiennent que des octaves et des quintes; la Fourniture peut avoir jusqu'à sept rangs de tuyaux dans les très grandes orgues; lorsqu'on réduit le nombre de ces rangs, ce sont les plus graves qui doivent être supprimés. La Fourniture a deux ou trois reprises[1], du *mi* au *fa* à partir de la seconde octave du clavier; la Cymbale, également à partir du même endroit, a deux reprises dans chaque octave, de *si* à *ut*, et de *mi* à *fa*. Avec ces deux registres réunis, il n'y a pas de lacune entre les reprises, et cette combinaison est parfaite. Le registre nommé Plein-jeu est la réunion d'un certain nombre de rangs de la Fourniture et de la Cymbale.

On construit maintenant des Plein-jeux composés de trois rangs dans le bas et allant progressivement jusqu'à six rangs dans le dessus; cette combinaison a le grave inconvénient de ne pas donner assez de clarté aux basses et d'avoir des harmoniques trop graves dans les dessus (harmoniques du 16 p. et même du 32 p.). Je ne crois pas que cette disposition soit bonne, car, dans l'exécution des fugues et des pièces polyphoniques, elle ne donne aucun relief aux rentrées des parties intermédiaires, et il me paraît indispensable de revenir aux anciennes combinaisons qui, pour les jeux de mutation, étaient excellentes. On pourra consulter avec intérêt le tableau des jeux et tout ce que dit Dom Bedos au sujet des jeux de mutation[2].

Le Plein-jeu se compose pour les mains (claviers réunis) des fonds de 16, 8, 4 p. avec les Doublettes de 2 p. auxquels on ajoute les Fournitures, Cymbales et les Quintes de 5 p. $\frac{1}{3}$ et 2 p. $\frac{2}{3}$, sans les Nasards ni les Cornets; à la pédale on mettra les fonds de 32, 16, 8, 4 p. et la Quinte de 10 p. $\frac{2}{3}$ ainsi que les tirasses. Ce mélange s'emploie pour les préludes graves qu'on trouve souvent dans les anciens recueils d'organistes français; pour les fugues et préludes polyphoniques, on supprimera les jeux de 16 p. et les Quintes de 5 p. $\frac{1}{3}$ aux claviers manuels, et à la pédale on ne mettra ni les 32 p., ni la Quinte de 10 p. $\frac{2}{3}$. Si les jeux de la pédale sont nombreux, on pourra ne pas mettre la tirasse du Grand orgue, mais seulement celle du Récit ou du Positif, ceci à cause des croisements et des unissons de parties entre le ténor et la basse.

Si les Pleins-jeux contiennent les harmoniques du 16 p., c'est-à-dire la Quinte de 5 p. $\frac{1}{3}$, on ne peut s'en servir pour les préludes et fugues de mouvement; aussi, est-il désirable d'avoir un Plein-jeu divisé en deux groupes; les deux réunis joueront avec les 16 p., celui dont les rangs les plus graves sont retranchés servira avec 3, 4 et 2 pieds.

Les claviers à mains des orgues anciennes ne montaient pas plus haut que l'*ut* et jusqu'à cette limite, les mutations ont une bonne sonorité; elles avaient, d'ailleurs, été imaginées de manière à donner de l'étendue aux sons; maintenant que nos instruments atteignent le *sol* et même l'*ut* aigu, il est nécessaire de ne pas jouer l'orgue dans la dernière octave lorsque les mutations sont tirées, autrement, on obtient une sonorité criarde et exaspérante. Le défaut contraire est aussi à éviter, lorsque les jeux de 16 p. sont employés aux claviers manuels, car alors, on a de la confusion et de la lourdeur. En résumé, la meilleure sonorité se trouve dans le médium, comme dans tous les autres instruments.

Le Plein-jeu du clavier de Récit fermé, accompagné de pédales graves, produit un bel effet de lointain, très appréciable dans un vaste local, surtout si l'instrument a de grandes proportions; une harmonie riche et large est nécessaire; au contraire, le Plein-jeu du Positif est délicat, il a une sonorité claire qui se prête à de la musique mouvementée et brillante; on en trouve des exemples nombreux chez les maîtres français et italiens[3].

Dans certaines orgues très grandes, on trouve, en Angleterre et en Allemagne, des Pleins-jeux à la pédale; l'effet de ces jeux n'est pas toujours très heureux; ils peuvent être utilisés pourtant dans certains cas.

En France, anciennement, on se servait des jeux d'anches de 16, 8 et 4 p. à la pédale pour accompagner le Plein-jeu, notamment dans le plain-chant,

1. On entend par reprise, la répétition d'une série de tuyaux.

2. *L'Art du Facteur d'Orgues*, par D. Bedos de Celles, Benedictin, 2e partie, planche 17 (édition de M.DCC.LXX). *Ibid.*, 1re partie, ch. iv, Sect. I, pages 47 à 50 inclusivement.

N.-B. — Cet ouvrage est réimprimé dans l'*Encyclopédie Roret*.

3. Même dans les orgues à deux claviers, où le nombre des jeux n'est pas très considérable, il est fort avantageux d'avoir un Plein-jeu d'au moins trois rangs, que l'on place au Récit. De cette manière, le coloris des mutations pourra se trouver dans les *forte* et dans les nuances plus douces.

qui se jouait presque toujours à la basse, faite souvent sur la pédale.

Presque tous les préludes et fugues de Bach prennent leur véritable valeur lorsqu'ils sont exécutés sur le Plein-jeu, « tout ce qu'il y a de plus harmonieux dans l'orgue », comme le dit Dom Bedos[1]. Je remarque, en passant, que le finale de la *1re Sonate en fa* de Mendelssohn ne peut être bien rendu qu'avec cette combinaison de jeux.

Comme le dit encore Dom Bedos, « on ne mettra jamais aucune Tierce, ni Nasard, ni Quarte dans le mélange du Plein-jeu; on émousserait par là son tranchant, sa finesse et son brillant : ce sont des jeux incompatibles[2] ». On pourrait ajouter que ces jeux de Grosse taille, au lieu de donner plus de force au Plein-jeu, paraissent lui en retirer.

La seconde catégorie des mutations peut être considérée comme contenant des jeux de Solo, quoique les Cornets soient aussi employés avec les jeux d'anches dans le Grand-chœur. Ces jeux sont comme les couleurs sur la palette d'un peintre; grâce à leurs différents mélanges, on peut trouver des sonorités nouvelles et originales; on sait, en effet, que les sons harmoniques déterminent le timbre des instruments, comme l'a démontré Helmholtz.

Pour ma part, lors de l'inauguration du grand orgue de Notre-Dame de Paris, où se trouvent réunis des jeux donnant les sept premiers harmoniques d'un son, depuis le 32 p., le 16 p. et le 8 p. (notes fondamentales), j'ai pu constater qu'il était possible, par exemple, de produire, de façon à s'y méprendre, le timbre d'un basson avec certains jeux de mutation combinés. C'est donc une richesse inappréciable de l'orgue; malheureusement, ces jeux de mutation sont rares maintenant; on pense que ces *petits* jeux sont simplement criards ou de mauvais goût! Pourtant, d'après les lois de l'acoustique, ils renforcent le son fondamental. J'ai fait souvent sur mon orgue, à Meudon, l'expérience suivante : au Positif (qui est expressif), je mets seulement la Flûte douce de 4 p. et le Nasard de 2 p. $\frac{2}{3}$, et l'on entend parfaitement le son fondamental de 8 p. Les jeux graves engendrent les sons harmoniques qui, en retour, suscitent la résonance des fondamentales.

Comme je l'ai déjà dit, le jeu de Tierce qui se compose de : Bourdon de 8 p., Flûte douce de 4 p., Nasard de 2 p. $\frac{2}{3}$, Quarte de Nasard (ou un autre jeu de Grosse taille de 2 p.) et Tierce de 1 p. $\frac{3}{5}$, auxquels s'ajoutait souvent le Larigot de 1 p. $\frac{1}{3}$, est absolument nécessaire pour l'exécution d'œuvres des anciens maîtres, *Tierces en taille* (c'est-à-dire en ténor), chorals de Bach, etc. Ce jeu a un mordant doux qui n'est pas celui des jeux d'anches ni de la Viole de gambe, et il a l'avantage de parler très promptement; les trilles y sont parfaits. Le jeu de Sesquialtera, mélangé avec le 8, 4 et 2 p., était pareil à celui de Tierce; dans les duos, par exemple dans la première variation du choral : *Sey gegrüsset, Jesu gütig* de Bach (éd. Peters, V, p. 76), on peut s'en servir à la main droite et jouer la basse sur le Basson de 8 p.[3], auquel on joint un Bourdon de 8 p.

Les Cornets ont la même composition de sons harmoniques, seulement, étant placés sur le sommier, plus haut que les autres jeux, ils ont une sonorité plus brillante; dans le Grand chœur, ils renforcent les dessus des jeux d'anches, avec lesquels ils ont beaucoup d'analogie comme timbre. En France, la première note des Cornets est le 3e *ut* du clavier pour le clavier de Récit; il serait désirable de les faire commencer à partir du 2e *fa*, ainsi qu'on le faisait dans les anciennes orgues. Les Cornets sont excellents pour exécuter avec clarté certains solos des concertos pour orgue et orchestre de G.-F. Händel; ils se détachent bien de l'orchestre.

Dans ses grands instruments, A. Cavaillé-Coll a souvent placé un jeu de Carillon, non pas fait avec des timbres ou clochettes, mais composé de certains harmoniques; l'effet en est très original et il est à sa place dans les concerts. Avec ce registre, il faut ajouter le Cor de nuit dont l'attaque est aussi vive que si ce jeu parlait par percussion; le Carillon se joue dans le haut du clavier et en notes détachées. A la main gauche, un jeu de Trompette douce (Récit fermé), soutenu par quelques notes de pédale, donne un joli et léger effet de trio qu'il est prudent de ne pas trop prolonger.

*
* *

Les jeux d'anches sont la partie la plus bruyante de l'orgue; ils sont difficiles à traiter et demandent un facteur d'orgue d'une grande habileté. Ils doivent être d'ailleurs moins nombreux que les autres jeux. Ils exigent un accord assez fréquent, ce qui n'est pas toujours facile. Les Clicquot, les Cavaillé-Coll, ont fourni d'admirables modèles de jeux d'anches. Rien n'est plus facile que d'en obtenir qui soient d'un caractère vulgaire, notamment des Trompettes; il faut, pour que celles-ci soient véritablement bonnes, qu'elles fassent entendre leur Bourdon, c'est-à-dire, que, jouée *seule*, une Trompette donne l'impression d'avoir avec elle le jeu de Bourdon tiré[4]. Anciennement en France, les jeux d'anches de 16, 8 et 4 p. composant le Grand-chœur étaient employés seuls, sans les fonds, qui les auraient empêchés d'attaquer nettement; avec ces jeux, on ne mettait que les Cornets et les Prestants de 4 p. Si l'on veut toucher un de ces anciens instruments, il faut agir de même, pour le Grand-jeu; on voit d'ici la nécessité qu'il y avait de construire des jeux d'anches portant bien leur fond, et c'est pourquoi la facture française a toujours excellé dans cette harmonisation. Actuellement, il est encore d'un excellent effet de faire entendre parfois des Trompettes *seules*, qui ont alors leur caractère tranchant et brillant, mais pour cela, il faut qu'elles soient parfaites.

Grâce à la division du sommier en deux layes, on peut maintenant former un Grand-chœur avec tous

1. *L'Art du Facteur d'Orgues*, ouv. cité, Ire partie, chap. VI, sect. 1, page 50.
2. *Ibid.*, IIIe partie, chap. VI, p. 535.
3. Voir aussi le choral : *Ein'feste Burg*, du même maître (*Bach Gesellschaft*, XL, page 57).
4. Voir *L'Art du Facteur d'Orgues* par D. Bedos de Celles, 2e partie, ch. X, § 1128 et § 1133. Dans ces passages, l'auteur insiste sur la nécessité qu'il y a pour un jeu d'anches d'être « mâle, éclatant et harmonieux », mais en même temps « moelleux », même « tendre » et de « faire sentir son bourdon ».

les jeux de l'orgue, en tenant compte néanmoins de ce qui a été dit relativement aux Pleins-jeux et aux jeux très aigus, dont il est prudent de s'abstenir lorsqu'on joue dans la dernière octave de l'instrument[1].

Il est bon aussi, dans certains morceaux mouvementés exécutés sur le Grand-jeu, de ne pas mettre les seize pieds à anches aux claviers manuels, et de réserver ces jeux pour la pédale; dans ce cas, il ne faudra pas abuser de la Tirasse du Grand-orgue; la *Toccata en fa* de Bach en offre un excellent exemple, comme on peut le voir aux endroits où la main gauche attaque une note que la pédale vient de faire entendre avec la tirasse; la note marquée au clavier manuel ne s'entend pas, et les imitations sont tronquées[2].

Dans les pièces ayant des harmonies larges et puissantes, les jeux d'anches de 16 p., ainsi que les 32 p. (fonds et anches) à la pédale, sont d'un effet grandiose dont il faut savoir user avec goût et discernement, car c'est l'orgue dans tout son majestueux épanouissement. Il est seul capable de donner la sonorité ample et mâle nécessaire dans un grand édifice, là où l'orchestre est impuissant à le remplir, malgré un grand nombre d'exécutants.

Placés dans le Récit expressif, la Trompette et le Clairon ont acquis une rondeur et une douceur inconnues dans les anciennes orgues; il en est de même pour les autres jeux d'anches qui se mélangent admirablement avec les jeux de fond du Grand-orgue et du Positif. Ainsi, par exemple, la Trompette du Récit fermé, réunie aux Flûtes harmoniques de 8 p. du Grand-orgue, est d'un effet charmant, rond et pénétrant; le Basson-Hautbois, avec les fonds de 8 au Récit, est excellent dans les demi-teintes; joué *seul*, il dialogue parfaitement avec la Flûte harmonique de 8 p. du Positif ou du Grand-orgue; on peut lui donner un caractère encore plus pastoral en y ajoutant une Flûte douce de 4 p. — Le Basson de 16 p. avec une Flûte harmonique de 8 p. est d'un bel effet, étant traité en solo et joué une octave plus haut que ce qui est écrit.

Les anciens organistes se servaient très souvent de Cromorne au Positif pour remplir l'emploi de Basson; ils y ajoutaient la Flûte de 4 p., et cet effet est excellent, lorsque le Cromorne est traité dans la région de la basse ou du ténor; dans ce dernier cas, il est préférable au Basson-Hautbois, dans lequel, malgré l'habileté des facteurs d'orgues, il y a un changement de timbre au milieu du clavier, de *si* à *ut*.

Dans les orgues modernes, on place une Clarinette au lieu de Cromorne; je pense que ce dernier jeu possède un caractère plus original qui ne se trouve plus dans l'orchestre, et que l'attaque du son en est plus franche. Les trilles prolongés ne sont pas d'un effet très heureux sur le Cromorne ou sur la Clarinette; ils sont meilleurs sur les Hautbois, Bassons, ou même sur la Trompette du Récit; pour les morceaux contenant beaucoup d'ornements, les jeux de Tierce, de Cornet ou de Nasard (avec le Bourdon de 8 et la Flûte douce de 4 p.) sont excellents.

Un jeu d'anches assez rare est le Cor Anglais de 8 p.; dans le milieu du clavier, il a un timbre mélancolique et rempli de charme; on peut en dire autant du jeu de Musette, d'un timbre plus mordant que le Hautbois.

On ne doit user que discrètement du jeu de Voix humaine; il se joue avec le Bourdon de 8 du Récit et le tremblant; son effet sera d'autant plus grand qu'on ne l'emploiera que pour quelques phrases traitées en accords dans le médium du clavier, le Récit fermé.

Certaines personnes voudraient supprimer ce jeu, dont les mauvais organistes abusent; mais n'abusent-ils pas aussi de la Voix-céleste? Il faudrait donc la faire disparaître des orgues sous prétexte que c'est un jeu faux, puisque les unissons sont accordés avec des battements? On a déjà vu la difficulté qu'il y a maintenant à trouver sur nos orgues les sonorités nécessaires pour jouer la musique classique; que fera-t-on pour les pièces où l'auteur a indiqué la Voix humaine? M. Camille Saint-Saëns a trouvé des effets charmants et d'un caractère essentiellement musical dans des pièces d'orgue où il indique ce jeu; J. Lemmens a fait de même; dans ses pièces et ses *Chorals* (sa dernière œuvre), César Franck prescrit de se servir de la Voix humaine. On pourrait encore à ce sujet citer d'autres compositeurs qui ont écrit des œuvres sérieuses pour orgue.

On peut aussi employer la Voix humaine seule et sans tremblant; elle correspond assez bien alors au jeu de Régale usité dans les anciennes orgues, et se trouve dans un bon nombre d'orgues allemandes. L'orgue touché à Lubeck par Buxtehude possédait un jeu de Régale, et il est probable qu'il s'en servait.

En matière d'art, tout peut être mis à profit, cela dépend de l'emploi qu'on fait des différentes ressources offertes à l'artiste : la Grosse-Caisse, les Cymbales, le Triangle, le Tambour et d'autres engins font partie des musiques vulgaires; pourtant, de grands compositeurs en ont tiré des effets nobles et magnifiques! De même dans l'orgue, on peut utiliser intelligemment et musicalement tous les moyens.

*
* *

Avec la possibilité qu'il y a maintenant, grâce aux pédales de combinaisons, de changer facilement les jeux d'un même clavier, et grâce à l'usage de la pédale d'expression, le clavier de Bombarde et celui d'Echo n'ont plus leur raison d'être et ne sont plus guère en usage. En Angleterre notamment, on met sur le clavier qui prend alors le nom de *Solo*, des jeux d'anches (16, 8, 4 p.) embouchés avec une très forte pression de vent : ils dominent tout l'orgue; ces jeux sont placés en *Chamade*[3], c'est-à-dire dans une position horizontale[4] qui ajoute encore à leur puissance; ils sont propres à faire ressortir, avec le Grand-Chœur, un sujet large et imposant. Il ne faut faire usage de ces jeux que rarement. Ce clavier possède aussi quelques jeux doux comme des Flûtes, Gambes, Clarinette, Musette ou *Orchestral Oboe*, presque toujours enfermés dans une boîte expressive. Un autre avantage de cette disposition des claviers est que l'ordre des trois manuels ordinaires n'est pas changé, et que le Récit (qui reste le 3e clavier) n'est pas trop éloigné, comme il arrivait souvent avec l'ancienne manière de placer les claviers.

Je ne parle pas ici des jeux à anches libres (Euphones, etc.); leur sonorité flasque ne se marie pas bien avec le timbre des autres registres de l'orgue.

1. Il convient de ne pas mélanger inconsidérément les Cornets et les Pleins-jeux.
2. Ed. Peters, livre III, pages 19, 20 et suivantes.
3. C'est une coutume observée depuis longtemps en Espagne.
4. Placés ainsi et moins exposés à recueillir la poussière, ces jeux conservent bien leur accord.

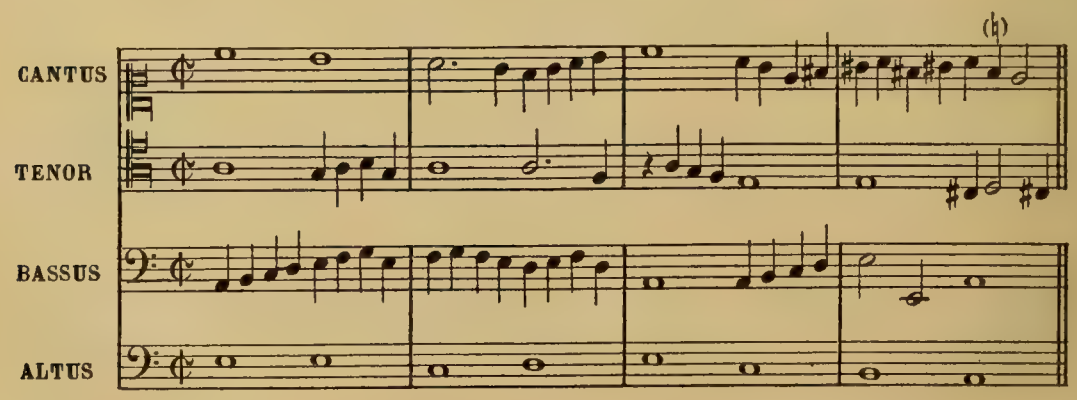
*
* *

Le rôle du clavier de pédale est de supporter l'édifice musical en lui donnant une base solide; à cet effet, les jeux de ce clavier doivent toujours être d'une octave plus grave que ceux des claviers à mains, surtout dans les fugues et pièces polyphoniques. Dans certains cas, comme par exemple le *Prélude en ut mineur* du 2e livre des œuvres de Bach (éd. Peters), on pourra, avec les fonds de 16, 8, 4, 2 p. les mutations et les jeux d'anches de 8 et 4 p. des claviers à mains réunis, avoir à la pédale, en outre des jeux sus-nommés, un jeu d'anches de 16 p., comme la Bombarde ; il est à remarquer que dans le Grand-chœur, le jeu de Bombarde, qui est à anches battantes, est préférable comme attaque au Basson de 16 p. dont les anches sont à larmes; la sonorité de la Bombarde est plus franche et plus noble. Le caractère des solos de pédales de Bach nécessite le Grand-jeu. Cf. *Toccata en fa, Toccata en ut*, etc.

Pourtant, la pédale a souvent été employée pour faire entendre et mettre en relief, soit la partie du ténor, soit la partie d'alto ; dans ce cas, les jeux d'une sonorité mordante, de 8 ou de 4 p. comme les Trompettes, Bassons et Clairons sont d'un effet excellent. Pour l'Ecole française, on en trouvera des exemples dans les pièces (surtout écrites dans le plain-chant) des recueils de Titelouze, Raison (*Prélude*), Gigault, N. de Grigny, etc[1].

Dans l'Ecole allemande, on en verra de nombreux exemples dans les œuvres de S. Scheidt, J.-S. Bach et d'autres compositeurs. A ce propos, voici ce que dit Samuel Scheidt dans sa *Tabulatura nova*[2] : « *Aux organistes.* Tout organiste qui possède un orgue à deux claviers avec pédalier peut exécuter ces *Magnificat* et *hymnes* (ainsi que quelques Psaumes qui se trouvent dans la 1re et la 2e partie), qu'ils soient au *dessus* ou au *ténor*, sur le *Rückpositif* avec des jeux aigus mordants, afin de rendre ainsi le choral plus nettement distinct. S'il y a un *Bicinium* et le choral au *dessus*, qu'on joue le choral avec la main droite sur le grand clavier placé au-dessus du Positif et la seconde partie avec la main gauche sur le *Rückpositif*. Si le choral est au dessus avec quatre parties, qu'on joue le choral sur le *Rückpositif* avec la main droite, la haute-contre sur le clavier supérieur avec la main gauche, et la Basse avec la pédale. Si le choral est au ténor, qu'on joue le choral sur le *Rückpositif* avec la main gauche, et les autres parties sur le clavier supérieur avec la main droite et la Basse avec la pédale.

« On peut aussi, à quatre parties, jouer séparément l'Alto sur le *Rückpositif*, mais on doit prendre le dessus avec la main droite sur le clavier supérieur (Grand clavier), le ténor et la basse sur la pédale, deux voix à la fois, mais la composition doit être telle que le ténor ne monte pas plus haut que $\overline{C}$ (3e ut), car on trouve rarement le $\overline{D}$ (*ré*) aux pédales, et que les deux parties ne se trouvent pas trop éloignées l'une de l'autre (seulement une 8ve une 5te ou une 3e), car on ne pourrait pas obtenir un tel écart avec les pieds. — N.-B. Mais la manière la plus belle et la plus commode de toutes est de jouer l'Alto (Haute-contre), sur la pédale. Mais cette manière n'a d'avantage que si l'on sait bien disposer les registres de 4 et de 8 pieds; le ton de 8 p. doit toujours être au positif, et le ton de 4 p. à la pédale. *Exemple pour jouer le choral à la pédale :*



« Ces 3 voix (chant, ténor, basse) sont jouées sur le positif avec un jeu de 8 pieds. L'Alto est joué à la pédale avec un registre de 4 pieds.

« *Jeux tranchants de 4 p. à la pédale.*

« Octave de 4 p. avec la Cymbale. Bourdon de 4 avec la Cymbale. Cornet. Basse de 4 pieds, etc. Si de tels jeux sont tirés, alors l'Alto arrivera juste au ton qui lui est propre :

« *Registres à employer pour marquer le choral. Si on veut le jouer à deux claviers.*

« *Au grand orgue.*

« Bourdon de 8 p.

« Bourdon de 4 p.

« les deux ensemble.

« Ou bien Principal de 8 p. seul, ou autres jeux encore au gré de chacun.

« Au positif, jeux mordants pour énoncer le choral,

1. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité.
2. Édition Max Seiffert, 1892, pages 223 et 224.

Quintaton ou Bourdon de 8 p., Bourdon ou Principal de 4, Mixture ou Cymbale ou *Superoctave* (2 p.), ces registres ensemble, ou d'autres, selon le bon plaisir de chacun.

« A la pédale, pour marquer le choral, Soubasse 16, Trombone de 16 ou de 8, Dulcian basse de 8 ou de 16, Chalumeau, Trompette, Flûte des paysans, Cornet, et autres qui se trouvent communément dans les petites et les grandes orgues. Ce que j'ai indiqué seulement en faveur de ceux qui ne connaissent pas encore cette manière, et qui pourraient y trouver quelque agrément; pour d'autres organistes éminents et intelligents, il leur appartient de se diriger en cela d'après leur fantaisie. *Vale.* »

Parmi les chorals de Bach, on pourra voir (éd. Peters), livre V, les nos 19, 35, pages 86 et 87; dans la *Fantasia sopra: Christ lag in Todes Banden* (liv. VI, no 16), on pourrait faire entendre le chant du choral qui se trouve à la partie d'alto, en le jouant sur la pédale une octave plus bas avec un jeu de 4 pieds; l'effet en est excellent. Dans le choral suivant, *Christ unser Herr,* la Trompette de pédale (sans 16 pieds) fera bien ressortir le chant qui doit être accompagné par deux claviers manuels différents; à la main gauche, un 4 p. doux avec des fonds de 8 p. (et même de 16 p, doux) éclaircira cette basse assez mouvementée. Voir aussi dans le VIIe livre, les nos 44, 56, 59, 63, où un jeu de 4 pieds doit être employé à la pédale.

Les tirasses, qui permettent d'accoupler les basses des claviers sur la pédale, sont précieuses, mais souvent les organistes en abusent, principalement avec le Grand chœur, ce qui fait que la basse écrase souvent les autres parties. D'un autre côté, cette facilité de renforcer la basse a amené les facteurs d'orgues à ne pas mettre suffisamment de jeux clairs, tels que jeux de 4 pieds à la pédale. C'est fâcheux, car cette partie importante de l'orgue devrait pouvoir presque se suffire. Il serait désirable d'obtenir l'accouplement du Grand orgue sur le pédalier au moyen d'un registre à la main (placé à gauche) et d'une pédale.

Dans l'*Art du Facteur d'Orgues* de Dom Bedos, déjà souvent cité, on trouvera les principaux mélanges des jeux usités de son temps, de même que des devis d'anciennes orgues[1]; Nivers[2], A. Raison J. Boyvin, le Bègue, F. Dandrieu et d'autres organistes français indiquent aussi dans leurs *Livres d'orgue* les registrations qui conviennent pour exécuter leurs pièces d'orgue[3].

Comme conclusion à ces conseils pour la registration, je ne saurais mieux faire que de transcrire cet avis de J. Lemmens : « Je ne puis terminer cet avertissement sans mettre les jeunes artistes en garde contre les changements continuels de jeux dont on abuse singulièrement de nos jours. La facture moderne a enrichi l'orgue d'une foule de moyens mécaniques pour varier les timbres et les effets. Bien des organistes, afin de donner le change sur la pauvreté de leurs improvisations, sacrifient l'idée et le sentiment vrai à des effets matériels qui peuvent séduire un certain public, mais qui seront toujours désapprouvés par les connaisseurs[4]. »

1. 3e partie, chap. IV.
2. *Livre d'Orgue* (1667).
3. *Arch. des Maîtres de l'Orgue*, ouv. cité.
4. J. Lemmens, *Ecole d'Orgue*, page 2.

Ces remarques sont surtout applicables aux œuvres de Bach, dont la continuité d'écriture s'oppose le plus souvent aux tentations de changer le coloris de la registration.

* * *

Pour l'accompagnement des voix, les jeux de fond sont les meilleurs, presque les seuls qui doivent être employés. Malheureusement, les orgues de chœur ne sont pas assez complètes sous ce rapport; je ne saurais donc trop recommander de placer dans les orgues destinées à l'accompagnement des voix, des jeux de Bourdons, Diapason, Principal, et surtout une pédale possédant des jeux graves, doux et de sonorité pleine.

La facture d'orgue moderne est arrivée à un tel degré de perfection pour les jeux de fond, Flûtes, Gambes, etc., qu'on peut souhaiter d'avoir, dans les villes où on ne trouve pas d'accordeur, des instruments composés uniquement de tuyaux à bouche, fonds, Pleins-jeux et Gambes imitant les Hautbois. Avec ces jeux, on pourrait avoir déjà une certaine puissance unie à la variété des timbres.

* * *

L'IMPROVISATION

L'art de l'improvisation est une partie importante du talent d'un bon organiste. Cet art a eu pour représentants les plus grands maîtres en France et dans les autres pays; il exige une connaissance approfondie de la composition, car on ne peut nommer improvisations les misérables élucubrations d'organistes n'ayant pas travaillé à fond l'art musical dans ce qu'il a de plus sérieux. Toute improvisation méritant ce nom doit avoir une forme, un plan, et cette architecture doit être presque inconsciente chez l'artiste possédant bien son art; dans ces conditions, elle n'entrave pas l'inspiration, mais au contraire lui donne de la force et de la netteté. Pour bien improviser, il faut un don spécial, une grande présence d'esprit unie à un véritable sentiment poétique. Il ne faut improviser que lorsque les idées viennent naturellement; l'improvisation à jet continu est une chose déplorable; malheureusement, ce défaut est fréquent.

Que de belles œuvres sont délaissées pour faire place à des niaiseries sans fond ni forme, et ceci sous prétexte de faire valoir l'instrument en se servant de moyens faciles, et soi-disant parce qu'*on a des idées!*

Les organistes soucieux de la dignité de leur art, de leur instrument et du lieu dans lequel il se font entendre, doivent travailler méthodiquement l'improvisation et s'exercer dans les différentes formes de musique, *Allegro* de sonate, *Andante, Finale,* etc. Pour cette étude, il sera bon d'aller du simple au composé; premièrement, de s'exercer à improviser un *Andante* dans la forme suivante : sur un motif déterminé, dont on formera une période de 24 ou 32 mesures environ, harmonisées simplement à quatre parties bien disposées et finissant dans le ton adopté. La seconde période formera le *pont,* servant à moduler lentement pour arriver à la reprise du thème initial donné, cette fois dans le ton de la dominante; il n'est pas nécessaire de se servir des éléments du premier thème pour faire le *pont.* Si le sujet est en mode mineur et qu'il s'y prête, on pourra, au lieu d'aller à la dominante, moduler au ton relatif majeur et faire entendre le premier thème dans ce dernier mode;

tout ceci formera la première grande période du morceau, avec un repos marqué par deux petites barres de mesure || .La seconde période sera le développement des idées jusqu'ici employées; pour ce développement, il sera bon de ne presque pas se servir de la *tête* du sujet initial, ceci, afin de lui laisser toute sa saveur lorsqu'il sera repris à la troisième période qui suit celle dont je viens de parler. Dans le développement, il sera utile, pour les principales modulations et afin de bien conserver la tonalité et le caractère du morceau, de s'en tenir aux tons ne s'éloignant pas trop du ton initial. Du reste, ceci fait partie de la bonne architecture d'une œuvre. Afin de rendre plus piquante la rentrée du motif dans cette dernière partie du morceau, il sera d'un bon effet de la faire précéder de quelques modulations passagères. Il faudra aussi que cette reprise du thème soit présentée soit avec un autre dessin d'accompagnement (peut-être tiré d'une partie du développement), soit avec une harmonie nouvelle et plus riche. Sauf quelques incursions à la sous-dominante, le morceau arrivé à ce point devra rester dans le ton primitif adopté. A propos de modulations à la sous-dominante, il sera prudent, dans la première période, de n'en pas faire usage, ou du moins de ne se le permettre que d'une façon tout à fait passagère; cette modulation possède une grande force et, placée dans le commencement d'un morceau, rend souvent la tonalité indécise. Vers la fin de l'improvisation, quelques modulations hardies, dans des tons éloignés, produisent un excellent effet.

Toutes ces périodes devront être jouées sur des jeux les faisant valoir, et c'est alors qu'on peut juger du bon goût d'un organiste. On dit que Bach excellait dans le mélange des registres lorsqu'il improvisait ou exécutait des compositions, surtout dans les chorals, probablement.

Il me semble inutile d'ajouter que, pour être maître de ses idées et de les bien exprimer, il est de première nécessité d'avoir une excellente technique sur l'orgue.

L'étude de l'improvisation de la fugue est de la plus haute importance. Je n'ai pas ici à en expliquer le mécanisme, mais je pense que, pour arriver à pratiquer avec succès cette forme de la musique sur l'orgue, on peut s'y prendre de la manière suivante : 1° faire des expositions à quatre parties en mettant le sujet d'abord au ténor, la réponse à l'alto, la reprise du thème au soprano et la quatrième entrée à la pédale. Il sera bien de présenter le sujet dans le registre indiqué par sa tessiture; si le thème est écrit pour alto, on répondra par le ténor, ensuite viendront la pédale et, pour finir, le soprano.

Comme première étude, on s'en tiendra seulement à cette première partie de la fugue. On devra s'attacher à trouver un bon contre-sujet aussi caractéristique que possible, afin de pouvoir s'en souvenir. Après l'exposition de la fugue, viendra l'épisode qui doit être en imitation.

Cette partie de la fugue devra être l'objet d'une étude spéciale; on s'exercera à trouver des imitations à 2, 3 ou 4 parties, en prenant de courts motifs tirés autant que possible du contre-sujet ou de fragments du sujet, en évitant d'en prendre les premières notes, afin de donner tout leur effet aux rentrées du sujet qu'on aura soin de faire précéder de quelques silences; il faudra varier autant qu'on le pourra les motifs des épisodes ou divertissements, tout en restant dans le caractère du thème de la fugue. Viendra ensuite la contre-exposition, commençant par la réponse; il sera bien de confier cette réponse à une autre partie que celle qui l'a faite dans l'exposition; par exemple, si la réponse a été jouée par l'alto, on la donnera au soprano; il en sera de même pour le sujet qui vient ensuite, si c'est le ténor qui a commencé le morceau, on fera entendre le thème par la pédale.

Ici s'arrête cette seconde partie du travail; lorsqu'on en sera maître, on passera aux modulations, à la sixte, à la tierce, à la sous-dominante et à son ton relatif; ces sujets donnés dans ces différents tons seront entremêlés d'épisodes, pour en arriver, après un court divertissement, à la dominante du ton principal. Après cette étude, on s'exercera à faire la strette (ou les strettes); les parties doivent entrer successivement, à intervalles très rapprochés qui ne doivent pas dépasser une mesure (ou deux, si le mouvement est vif), ou même une demi-mesure; si l'on voulait faire des entrées plus éloignées, c'est dans le courant de la fugue, avant la strette, qu'il faudrait le faire. Ensuite, viendra la pédale sur la dominante, pédale qui doit toujours être faite *après* la strette et non *avant;* la reprise du sujet par le clavier de pédale sera d'un bel effet, cette partie étant restée inactive pendant un certain nombre de mesures. On pourra, pour finir, faire une pédale sur la tonique, pendant laquelle quelques modulations à la sous-dominante trouveront leur place.

Toutes ces études, de même que celles des pièces écrites, devront d'abord être faites *très lentement;* c'est la seule manière d'arriver à bien jouer et à bien improviser.

Il faudra aussi s'exercer à improviser des premiers morceaux de sonate (*Allegro*), basés sur deux thèmes principaux, et dans lesquels peuvent entrer d'autres motifs incidents, servant pour le développement; les œuvres de J. Haydn, Mozart, Beethoven et des autres maîtres classiques fourniront d'admirables modèles en ce genre; de même pour la forme du *Finale,* du *Scherzo,* du *Rondo,* etc.

A. GUILMANT.

L'ART DES ORGANISTES

Par André PIRRO

PROFESSEUR A LA SORBONNE

A la suite des excellentes leçons d'Alexandre GUILMANT, nous nous proposons d'étudier ici la technique des organistes, depuis le XVe siècle jusqu'au XXe. Nous déterminerons les principes de leur composition et les caractères de leur style. S'il y a pour toute musique des lois générales, ce que l'on écrit pour chaque instrument est régi par une coutume propre. Le statut de l'orgue est particulièrement complexe et rigoureux. A la règle commune, établie pour tous les musiciens, s'ajoutent, pour les organistes, les prescriptions de leur église et les usages du culte national, et ils doivent prendre garde avec scrupule aux exigences de l'instrument. Il leur est difficile d'obéir harmonieusement à ces puissances diverses. La richesse même de l'orgue leur inspire la tentation d'oublier ce qui convient à l'orgue, et les applaudissements de la foule consacrent leurs infractions. A l'opposé des musiciens qui ne se plaisent qu'à imiter la tempête, les oiseaux, ou l'orchestre, se tiennent ceux que Hoffmann appelait les maîtres de calcul : les tuyaux ne leur chantent que des problèmes, et ils les résolvent au mépris de l'auditeur. Mais la sécheresse des uns et la frivolité des autres ne furent pas toujours inutiles. L'expérience des grands musiciens commence hors d'eux, ils achèvent et ils transforment, plus souvent qu'ils ne créent. Comment reconnaître ce qu'ils changent et ce qu'ils apportent, ce qu'est précisément leur action, si l'on craint de fouiller le charnier des œuvres délaissées sur lequel leur œuvre a fleuri? Pour nous, ces œuvres dites secondaires ont d'autant plus d'intérêt, que nous y apercevons plus clairement ce que l'usage, d'une part, et le goût public, de l'autre, ont imposé à la musique d'orgue. Observance rituelle et mobilité profane, pour lesquelles, tour à tour, les auteurs nous avouent leur respect ou leur préférence.

Dans l'exposé de ce débat perpétuel entre le permanent et l'accidentel, nous réduirons les commentaires à ce qui est indispensable pour interpréter les faits. Nous ne tirerons que l'essentiel des études déjà publiées, et nous y renverrons. De même, nous ne donnerons en exemples que de très courts extraits des œuvres que les éditeurs modernes ont multipliées. Mais nous citerons des fragments importants, ou même le tout, des compositions significatives difficilement accessibles, qu'elles soient tirées des manuscrits, ou d'imprimés devenus rares. Il paraîtra, ainsi, que certains organistes peu connus auront, dans notre travail, plus de place que les compositeurs du premier rang : cela ne doit point troubler les esprits habitués à une certaine hiérarchie, mais bien plutôt leur en expliquer les raisons.

***

Nous n'avons qu'à nommer ici Francesco LANDINO, organiste aveugle du XIVe siècle dont Henri QUITTARD a rappelé la renommée dans la première partie de cette *Encyclopédie* (p. 1189). M. Arnold SCHERING l'a aussi évoqué, dans ses *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance* (1914), où il cite l'autre organiste fameux de Florence, Antonio SQUARCIALUPI, qui mourut vers 1470. Il serait inutile d'énumérer d'autres artistes de ces temps reculés, quand rien ne nous reste de leur œuvre, et nous renvoyons encore à l'article de QUITTARD (*Encyclopédie*, p. 1185), au livre de M. SCHERING, et à l'étude de M. C. VAN DEN BORREN pour l'analyse de pièces, sans doute anglaises, et antérieures à 1340[1]. Ce sont des préludes et des transcriptions ornées de musique vocale.

Dans son *Fundamentum organisandi* (1452)[2], c'est aussi la manière d'arranger pour le clavier les compositions de chant qu'enseigne l'aveugle de Nuremberg, Conrad PAUMANN († 1473). Transcriptions ornées, dont la facture est la même pour les pièces religieuses ou profanes. Elles sont précédées d'une explication des signes employés en musique (1re partie), de recettes de contrepoint par *ascensus* et *descensus*, et de formules de cadences (2e partie). On voit encore, dans ce recueil, ce que pouvait imaginer alors un organiste pour avertir le chœur, lui répondre, ou le laisser reprendre haleine. Sous le nom de *pausa* (no 12), nous est présenté une sorte de babillage de cornemuse, soutenu par une seule note de basse, prolongée sans relâche. Dans un *Magnificat* du 6e ton, à deux voix, le *cantus firmus* est donné par la plus grave. Enfin, ce que PAUMANN appelle *Praeambulum* est comme un appel véhément à l'attention de l'auditeur. Rosenplüt, le poète de Nuremberg, contemporain et ami de l'organiste, emploie de même le mot *preambel* dans le sens musical, en parlant du très doux préambule des oiseaux chanteurs[3].

Soixante ans après le *Fundamentum* de PAUMANN paraît un recueil d'Arnold SCHLICK, organiste à Heidelberg; il a pour titre : *Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein, uff die orgeln und lauten.* Une seule

1. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, 1912, p. 5.
2. Publié par F.-W. ARNOLD, dans les *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, II, 1867. Voyez aussi l'étude de R. EITNER (*Das Buxheimer Orgelbuch*), donnée en supplément aux *Monatshefte für Musikgeschichte* (1887). Quatre ans avant PAUMANN, Adam ILEBORGH, recteur à Stendal, avait écrit des préludes (J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, II, 1919, p. 11).
3. Karl EULING, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt*, dans les *Germanistische Abhandlungen* de Weinhold, XXV, 1905, p. 41.

pièce y est profane. Cinq sont faites sur le *Salve Regina;* le premier de ces versets est écrit avec une aisance et une continuité remarquables; les deux suivants sont d'un contrepoint fort habile, et, dans la dernière pièce, le *tenor,* placé à la partie inférieure, est accompagné par deux parties disposées avec adresse. Le cantique allemand *Maria zart* est traité à trois parties, où la voix intermédiaire entre le soprano et la basse, sorte de *vagans* au chemin sinueux, se meut dans un domaine étendu. En d'autres pages, Schlick manifeste son goût pour les « concordances étranges et douces », mais, en général, c'est par la vigueur qu'il se signale[1].

Dans le *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511), ce même musicien traite de la constitution des orgues. Il lui suffit d'avoir, au grand clavier, 8 à 9 jeux, parmi lesquels deux jeux de principal de différente taille, une octave de 4 pieds, simple ou double, un *Gemshorn* (cor de chamois) de 4 pieds, une cymbale (jeu de mutation) de sonorité bien tranchante, mais moins forte que les jeux de fonds, un *Hintersatz*, puis encore une *Rausspfeiffe* (jeu double), et enfin un *Glechter* de bois, par lequel on imite à merveille le concert que font les musiciens ambulants, les « libres compagnons », quand ils frappent de la cuiller sur les pots et les assiettes. Par prudence, et afin de ne pas tout révéler des secrets des faiseurs d'instruments, Schlick omet de décrire les deux jeux nouveaux qu'il donne encore pour le premier clavier. Au positif seront ajoutés, à un principal de bois, des jeux analogues à ceux du premier clavier, mais de moindre taille. La pédale aura principal, octave, trompette ou *Posaune,* et *Rausspfeiffe.*

*
* *

Avec les deux claviers et la pédale, cet orgue de Schlick est déjà, en substance, l'orgue que le XVIe et le XVIIe siècle enrichiront. Pour y jouer des motets ou des messes, l'organiste aura bien facile d'y mettre le *cantus firmus* en évidence, sur un clavier séparé, avec un jeu de sonorité puissante. En 1472, à Troyes, un « demi-vicaire » voulait pénétrer dans la cathédrale pour voler; il prétendait qu'il allait s'exercer près de l'orgue *cum tuba,* l'organiste devant l'accompagner, aux jours de fête[2]. Un *tenor* de cette espèce devenait inutile, avec un orgue « double » qui produisait des contrastes dans la force et dans la couleur. Il semble que, tout d'abord, la mélodie fondamentale avait été marquée par l'adjonction d'octaves graves. Nous le voyons par un texte du premier tiers du XVe siècle, publié par M. Gastoué[3]. Dans le marché stipulé pour Saint-Georges de Haguenau, les rédacteurs du contrat (1491) distinguent entre les jeux du ténor et les jeux du discant, répartis sur le même clavier, et cependant l'orgue doit avoir grand orgue et positif[4]. Un troisième clavier, dans un instrument promis en 1499 aux augustins de Langensalza, ne sert que pour le cornet[5]. Ici, positif et grand orgue serviront à exprimer le ténor et à l'accompagner. Le cornet sonnera pour le plaisir de ceux qui aiment à entendre l'orgue contrefaire divers instruments : satisfaction que pouvait donner le son de chalumeau, dans le vieil orgue de N.-D. de Dijon[6], ou dans un orgue plus récent de Nuremberg[7]. Enfin, l'orgue de Langensalza était muni d'une pédale. Cela n'était plus nouveau, surtout en Allemagne. Selon l'historien de Venise, M. A. Coccio Sabellico (1436-1506), la pédale aurait été inventée sous le pontificat de Sixte IV, par un organiste de Venise, Bernard, dit *l'Allemand,* homme habile, pieux et un peu fou[8]. C'est sans doute Bernardo di Stefanino Murer qu'il prétend désigner. Mais ce musicien servit à Saint-Marc de 1445 à 1459, avant l'avènement de Sixte IV. Le manque de précision de Sabellico, quant aux dates, ne doit pas trop nous mettre en défiance sur tout ce qu'il rapporte de Bernard. Il parle de lui comme s'il l'avait connu. Par excès d'admiration, il le présente comme un créateur, quand cet organiste n'était peut-être même pas le premier qui eût employé la pédale à Venise : mais son adresse en avait sans doute transformé l'usage. Dans les comptes de la fabrique de la cathédrale, à Troyes, pour 1432-1433, il est déjà question d'un clavier à jouer du pied pour faire contreteneur (*Arch. de l'Aube,* G, 1562[9]). Dès 1480, d'ailleurs, les Italiens connaissaient une manière particulière de traiter la pédale : d'après un projet d'orgue pour Lucques, elle sera disposée *al modo d'Italia*[10].

Même avec pédale, cependant, les orgues d'Italie manquaient de cette quantité de jeux que Schlick, en 1510, jugeait assez inutile. Encore à Lucques, en 1495, pour 38 touches (*fa-la*), on se contente de 5 jeux, ténor, octave, quinzième, vingt-deuxième et flûte. A Sainte-Catherine de Trévise, l'orgue, fabriqué à Venise, en 1503, avait sept jeux : *tenori,* avec 47 touches, des octaves et des quintes, et les flûtes[11]. Un orgue placé à Saint-Pierre de Rome, sous Alexandre VI (1492-1503), n'était guère plus riche[12].

Habitué à cette simplicité, le secrétaire du cardinal d'Aragon, Antonio de Beatis, considère comme une merveille l'orgue d'Innsbruck, où sont imités *trombe, pifare, flauti, corneti, storte, cornamuse, tamburri, cimphonie* (1517), et il a soin de mentionner que, terminé, l'orgue de Constance rendra le son de treize instruments divers. Il admire aussi les orgues de France, celui de la cathédrale d'Angers, *grossissimo,* et un moindre, en la même église, qui ne le cède en excellence qu'à celui d'Innsbruck[13]. Nos musiciens recherchaient en effet déjà la variété, ainsi qu'il apparaît dans l'orgue de Saint-Michel de Bordeaux où il y avait un jeu de flûte à 9 trous, un jeu de flûte d'Allemand, un jeu de hautbois (ou cornet), des cymbales, un jeu de chantres « correspondant à la voix de l'homme », et un jeu de « papegay » (1510)[14].

1. Publ. dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* d'Eitner, I, 1869, livr. 7-8. Cf. A.-G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts.* I, 1884, p. 98.

2. *Arch. Aube,* G, 2509.

3. *L'Orgue en France,* 1921, p. 61.

4. Hanauer, *Cartulaire de l'église Saint-Georges de Haguenau,* 1898, p. 405 et p. 407.

5. M. Fürstenau, *Zur Gesch. des Orgelbaues,* dans les *M. f. M.* d'Eitner, 1876, p. 113.

6. Gastoué, ouvr. cité, p. 41.

7. Praetorius, ouvr. cité, p. 133 de la réédition.

8. *Secundus tomus onerum,* éd. de Bâle, col. 999. *Primus in organis auxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funiculorum attractu.*

9. D'Arbois de Jubainville, *Notice sur la construction des orgues de la Cathédrale de Troyes,* dans la *Rev. des soc. sav. des dép.,* 1872, p. 476.

10. Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Leipzig, 1910, p. 67.

11. *Archivio veneto,* XXIII, p. 149.

12. Alberto Cametti, *G. Frescobaldi in Roma,* 1908, p. 42.

13. Ludwig Pastor, *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Gesch. des deutschen Volkes,* IV, 4e livr. : *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona.* 1905, pp. 93, 101 et 141.

14. *Arch. Gironde,* G. 2239.

A Rouen (Saint-Vivien), Pierre de ESTRADA s'engageait, en 1515, à fournir double principal, hautbois, cornets, flûtes d'Allemagne, cymbales, trompes clairons, « douchainnes, roussignoletz, symphronie » et tambourin de Suisse[1]. Vers la fin du XVe siècle se manifeste aussi, en France, de la curiosité pour les sons graves de l'orgue. Ils émouvaient grandement la foule, quand, dans les Mystères, se faisait « ung tonnoire d'orgues ». Par exemple, avec de gros tuyaux, mais en douceur, quand descendait au cénacle le brandon de feu du Saint-Esprit, dans la *Résurrection* de Jean MICHEL, jouée à Angers; ou bien, à « force de gros tuyaux », quand la terre tremblait sous les pas des Juifs « à dancer assemblez », dans *La Vengeance Nostre-Seigneur* (éd. de 1491), et encore dans la *Passion* de Jean MICHEL, quand Jésus va prêcher au temple. Non seulement dans des cathédrales, à Rouen ou à Angers, les basses grondent profondément, mais dans les églises plus modestes, les facteurs ajoutent des tuyaux dans le grave : ainsi à Saint-Vincent de Rouen où, vers 1500, on met dans l'orgue sept grosses trompes de plus[2].

* * *

Outre les préludes et les réponses au chœur, les recueils du commencement du XVIe siècle contiennent beaucoup de transcriptions d'œuvres vocales. De même, à leurs espèces d'improvisations, les luthistes ajoutent alors des motets et des chansons. Le grand nombre de compositions chorales qui se trouve dans les tablatures d'orgue peut confirmer dans leur opinion les historiens qui ne voient dans la musique d'église, au temps de JOSQUIN DE PRÉS, que de la musique instrumentale, avec participation éventuelle des voix[3]. Il serait imprudent d'accorder à cette interprétation une valeur absolue, mais il importe de noter que, à cette époque, il est souvent fait allusion au chant d'un soliste, accompagné au luth ou à l'orgue. Laissant ici de côté les luthistes, nous avons à signaler plusieurs organistes qui chantaient en jouant. Après avoir relaté que Charlemagne avait reçu un orgue d'un prince grec, Guillaume CRÉTIN écrit :

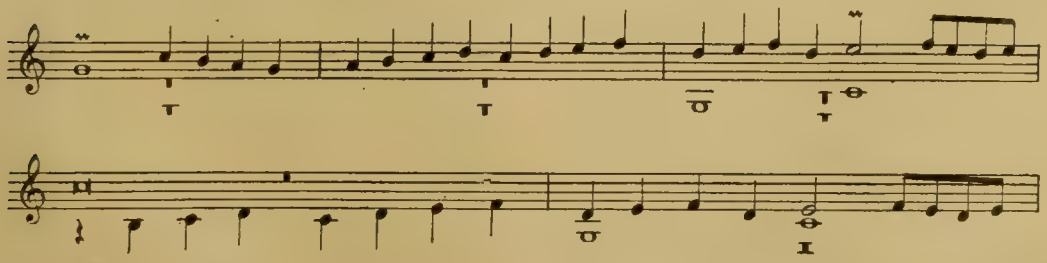
De nostre temps avons naguères sceu
Telle science estre expérimentée,
Renouvelée et très fort augmentée
Par ung flameng appelé maistre Evrard
Sur aultres tous fort exquis en tel art,
Introduysant ceste nouvelle mode
Que ores on tient, et eut voix si commode
Et accordante aux orgues qu'en chantz telz
Les auditeurs rendoit près enchantez[4], etc.

Evrard DE LA CHAPELLE, qui fut organiste du roi de France, avait succédé à OCKEGHEM dans la charge de trésorier de Saint-Martin de Tours, en 1497[5].

En 1498, un certain VINCENT, au service du pape, est désigné comme chantant *in organo*. Dionisio MEMO, qui tient le second orgue à Saint-Marc de Venise, de 1507 à 1516, est loué par son contemporain Pier CONTARENI pour sa légèreté de main sur l'orgue, aux sons duquel il chantait[6]. Peut-être songea-t-il à moduler de même *con melliflua voce*, quand il joua devant Henry VIII une pièce dont le titre était *Memor esto verbi tui*[7], requête musicale renouvelée de Josquin[8].

Enfin, il est vraisemblable que, dans les couvents, se trouvaient bien des frères tels que celui dont Ulrich de HUTTEN nous dit qu'il est fort honoré, *quia habet tubalem vocem in choro, et scit bene ludere in organis*[9].

Il aurait suffi à ces organistes de faire entendre une des parties avec les paroles, pour que la pièce indéterminée qu'ils exécutaient redevînt motet liturgique, ou fragment de messe. Dans un livre de tablature, le Strasbourgeois Joh. KOTTER, organiste à Fribourg en Brisgau depuis 1515 environ, transcrit un *Pleni sunt* et un *Benedictus* à 3 voix, et plusieurs motets, généreusement ornés. Léonard KLEBER, organiste à Pforzheim († 1556), réduit aussi beaucoup de chants latins pour l'orgue, dans son recueil écrit de 1520 à 1524 et divisé en deux : pièces sans pédale, et pièces avec pédales[10]. Quoique les formules ornementales y soient peu nombreuses et trop souvent répétées, l'instrumentiste qui transcrit interprète les motets avec grâce et même un peu de caprice. On ne saurait affirmer que KLEBER est l'auteur de toutes ces adaptations. Les textes en sont pris chez HOBRECHT, Josquin, AGRICOLA[11], et chez d'autres maîtres franco-flamands ou allemands. Les noms qu'il donne peuvent désigner aussi bien l'arrangeur que le premier compositeur. Pour montrer quel est le travail du « coloriste » (KLEBER emploie lui-même le mot colorer dans le sens de varier), nous citerons un passage de l'*Ave Maria* de Josquin, qu'il est facile de comparer avec la version vocale.



1. A. COLLETTE, *Inauguration des grandes orgues de Saint-Vivien*, 1898, p. 7.

2. *Arch. de la Seine Inférieure*, G 7672. A la cathédrale de Chartres, on avait ajouté 4 « clefs » aux petites orgues du lutrin, F, G, A, B (contrats de 1480 à 1482, aux *Arch. d'Eure-et-Loir*, G, 176). Le grand orgue de cette église avait alors un principal de 16 p. (G, 173).

3. Voyez le très intéressant ouvrage de M. A SCHERING, *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin* (1912).

4. Bibl. nat. mus. fr. 2821, fol. 27.

5. Michel BRENET. *Musique et musiciens de la vieille France*, 1911, p. 53. — En 1479, le chapitre d'Aix aurait mandé un musicien pour chanter la basse avec l'orgue (VILLENEUVE-BARGEMONT, *Histoire de René d'Anjou* III, 1823, p. 293).

6. *Argo vulgar*, fin du 3e livre.

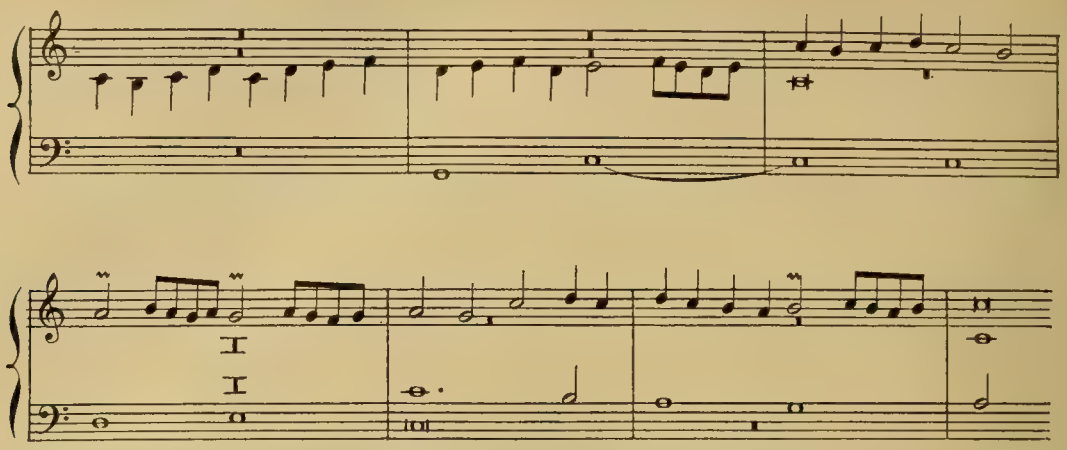
7. Marino SANUTO, *Diarii*, XXIV, 1889, col. 392, lettre de Sagudino, secrétaire de l'ambassadeur de Venise en Angleterre (1517).

8. Plus tard, Andrea CALMO met plaisamment en scène un organiste de couvent qui, à Venise, mendie par motet chanté à l'orgue en solo (*Le lettere*, éd. V. ROSSI, 1888, p. 298).

9. *Epistolæ obscurorum virorum*, éd. Böcking, 1864, p. 77.

10. RITTER, ouvr. cité, I, p. 103, II, pp. 98 et suiv. H. LŒWENFELD, *L. Kleber und sein Tabulaturbuch*, 1897.

11. Le *Tota pulchra es*, transcrit deux fois, et donné aussi par KOTTER, est le *Belle sur toutes* d'AGRICOLA, avec ténor *tota pulchra es* (*Canti C ne cento cinquanta* de PETRUCCI, 1503, fol. 161*b*-162*a*). L'analyse du travail de KOTTER est donnée par M. W. MERIAN (*Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter*, 1916, p. 40).



Les compositions indépendantes de ce recueil ont été publiées par R. Eitner[1]. Toutes ne sont évidemment pas faites pour l'orgue. Parmi celles qui semblent nous appartenir, quelques-unes présentent déjà ce mélange de vivacité dans les passages et de stabilité dans l'harmonie qui caractérisera la *toccata*. D'autres ne sont guère que des séries de cadences en cascades. Les musiciens du XVIe siècle sauvaient sans doute de telles œuvres en changeant de clavier ou de jeu pour chacune de ces propositions insignifiantes. Kleber aime d'ailleurs conduire l'auditeur de ton en ton : il offre une suite de *carmina..., etiam præambula* en *ut*, en *ré*, en *mi*, en *fa*, en *sol* (majeur et mineur) et continue par des pièces en *la*, les échelles de *ré*, de *mi* et de *la* étant, bien entendu, privées de la tierce majeure.

On rencontre dans ce livre de Kleber les noms de Conrad de Spire, Kotter déjà cité, Hans Buchner, dont le *Fundamentum* comprend un exposé théorique et des exemples[2], Georg Scharpf, ou Schapf, organiste de la cour à Stuttgard en 1509. Othmar Luscinius (Nachtgall), organiste à Saint-Thomas de Strasbourg, y est aussi représenté, en particulier par une transcription du motet *In patientia*[3], dont l'original pourrait bien être de son maître de composition, Wolfgang Græfinger, organiste à Vienne. Tous ces musiciens eurent pour chef ou pour modèle Paul Hofheimer, l'organiste de l'empereur Maximilien. Il était né en 1459[4], quand Paumann vivait encore. Habile sur le clavier, compositeur ingénieux, ouvert aux lettres et fin de visage, nous le voyons jouer dans le *Triomphe de Maximilien*, et dans la *Messe de Maximilien* de Burgkmaier, et il sourit à sa musique. Pour Luscinius, il était le prince de son art, et il le traitait avec autant de charme que de gravité. L'ennuyeuse longueur et la méprisable brièveté lui étaient inconnues : rien de sec, rien de froid; il observait le juste mouvement, la souplesse de ses doigts n'était pas ennemie de la grandeur, et il maniait les tons avec une variété sans bornes[5]. Ce qui nous reste de lui ne nous révèle pas, malheureusement, tout le talent de l'organiste. Certains ont vu « un puissant prélude pour l'orgue » dans sa pièce sur *On frewd verzer*[6] : commentaire enjoué d'une chanson, et rien de plus. Sa composition sur *Tanndernack* (Univ. de Bâle, F. IX, 57)[7] pourrait encore moins passer pour de l'orgue[8]. Nous devons cependant rappeler que les organistes n'avaient pas scrupule, même à l'église, d'évoquer les mélodies profanes. Auraient-ils été plus timorés que les compositeurs de messes? Au contraire, ils les imitèrent avec si peu de discrétion que les prélats réunis en conciles, par exemple à Paris en 1528, leur défendirent expressément de jouer des chansons à l'église[9].

La coutume, ou l'abus, existait aussi hors de France : à Strasbourg, plusieurs années après la Réforme, l'organiste fut condamné au silence pour ses *franzesische oder welsche lieder*[10].

Mais le sage Luscinius avait lui-même mis des chansons en tablature; le livre de Kleber en offre le témoignage, nous y trouvons même une transcription de *Fortuna*, avec pédale : il est douteux que l'auteur se soit abstenu de l'essayer à l'église. Ce fut apparemment une pièce de ce genre qui plut à Erasme quand Erasme traversa Strasbourg en 1514[11].

Heinrich Isaac est encore un de ceux auxquels Kleber et Kotter[12] ont emprunté. Parmi les compositions d'Isaac que M. J. Wolf nous a rendues, s'en trouve une intitulée *ricercare;* dans la première moitié, on peut distinguer à la voix supérieure, le motif de l'hymne *Cælestis urbs Jerusalem*[13]. Dans les pièces où paraît encore le nom d'Isaac, se remarque, chez Kleber, une sorte de verset sur *Argentum et aurum* (office des saints Pierre et Paul) : la mélodie est donnée tout entière à la basse. Dans une composition anonyme sur le même sujet, dans le même recueil, le *superius* déploie le même chant qui paraît en même temps au ténor, pris en sens inverse. Un *Benedictus*, désigné par Kotter comme étant d'Isaac,

1. *Das Buxheimer Orgelbuch*, suppl. aux *M. f. M.* d'Eitner, 1888.

2. Paesler l'a édité dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, V, 1889. D'autres études relatives à Buchner et à ses contemporains sont énumérées dans l'ouvrage, nécessaire à tout historien, de M. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II.

3. Publ. par M. Vogeleis dans la *Festschrift zum internationalen Kongress für gregorianischen Gesang*, 1905, p. 85.

4. D'après J. Garcaeus, *Astrologiae methodus*, 1576, p. 254.

5. *Musurgia*, 1536, pp. 15 et suiv., 36 et 56-57. Luscinius cite plusieurs disciples de Hofheimer; il les appelle les *Paulomimes*.

6. Ambros, approuvé par Ritter (ouvr. cité, I, p. 96), qui donne cette composition (II, p. 95).

7. La même se trouve sans nom d'auteur dans le manuscrit cité de Kleber (fol. 17, v°). Dans le ms. de Bâle, d'ailleurs, il n'est désigné que par les initiales P. H., et est suivi de deux pièces de caractère recueilli.

8. Ritter considère le motet *Tristitia vestra* de Hofheimer comme le type d'un trio pour 2 claviers et pédale. Ce motet a été publié par Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1, 1907, p. 192.

9. Mansi, *Amplissima collectio conciliorum*, XXXII, 1901, col. 1190.

10. *Zimmerische Chronik*, éd. par K.-A. Barack, III, 1881, p. 557.

11. *Opus epistolarum D. Erasmi*, éd. Allen, II, 1910, p. 21.

12. Dans le livre de Kotter, étudié par M. W. Merian, est cité en particulier un *Benedictus* d'Isaac (p. 33). L'original en est donné, sous le même nom, dans l'*Odhecaton*, 1504, fol. 82 *b*, 83 *a*.

13. Éd. M. J. Wolf, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XVI[1], 1909.

lui est aussi attribué dans l'*Odhecaton* de PETRUCCI (1504). Mais, de qui est l'adaptation? Il serait aventureux d'en prétendre décider uniquement d'après le style ornemental.

* * *

KLEBER avait fini d'écrire son *Tabulaturbuch* en 1524 : peu d'années plus tard, paraissent à Paris, par les soins de Pierre ATTAINGNANT, des recueils dont voici les titres :

Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus, et deux Preludes, le tout mys en la tabulature des Orgues, Espinettes et Manicordions... Kal. Martii 1530.

Treze Motetz musicaulx avec ung Prelude, le tout reduict en la tabulature des Orgues, Espinettes et Manicordions et telz semblables instrumentz.... Kal. April, 1531.

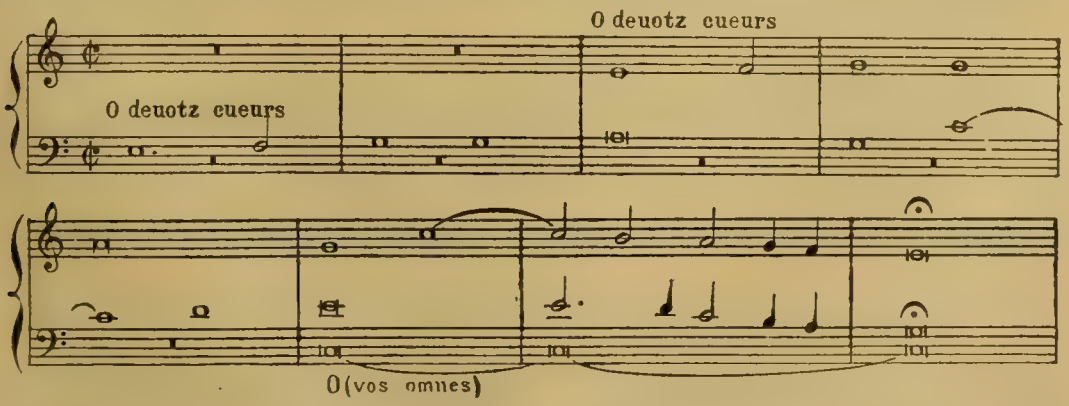
Tabulature pour le ieu Dorgues, Espinettes et Manicordions sur le plain chant de Cuncti potens et Kyrie fons. Avec leurs Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei.

Le dernier des recueils cités est sans date, mais, comme la pagination est continue pour les trois, on voit par là qu'il est antérieur aux deux autres[1].

Dans les *Kyrie*, l'orgue joue avant le chant du chœur. La mélodie grégorienne paraît le plus souvent au ténor ou à la basse des pièces à 3 voix, au *superius* des duos et d'un trio du *Kyrie cuncti potens* (*Christe* supplémentaire). Il arrive qu'un duo (*Christe* de *Kyrie fons*) se termine à 3 parties, le *cantus firmus* passant au ténor. Les versets du *Gloria* et du reste de la messe sont aussi à 2 ou à 3 voix : une 4e voix n'est ajoutée que dans quelques accords, pour en gonfler le son. La composition est d'ailleurs fort simple; dans l'accompagnement, s'étirent d'assez rigides entrelacs, bien rarement forgés à l'image du chant principal, et sans que l'imitation soit poursuivie (voyez le *Benedictus* de la 1re messe, le *Tu solus* et le 2e *Sanctus* de la seconde)[2]. Le style des *Magnificat* a plus d'ampleur, mais les procédés sont les mêmes. L'organiste répond au chœur, en formant un autre chœur, de voix plus robustes. Par l'éclat et par l'agilité, il triompherait aisément de la meilleure psallette. Si le Chauntecleer de CHAUCER l'emporta sur l'orgue le plus joyeux[3], et si les voix anglaises, encore au XVIe siècle, excellèrent à « jubiler »[4], voici que l'organiste parisien surpasse tout ce qui chante en exaltation et en volubilité. Il prend l'avantage même sur les chanteurs français, qui pourtant alors paraissent inimitables. N'a-t-il pas en surabondance toutes les qualités d'un BIDON, dont Baldesar CASTIGLIONE vante la manière de chanter, « *artificiosa, pronta, veemente, concitata* »[5]? Victoire due à la mécanique, sans doute, mais qui libère l'imagination du compositeur. Tout ce qu'il rêve, il le fera. Tandis que le chanteur s'essouffle à « gringoter » et à « découper des fredons », le maître du clavier anime à son gré ce qu'Ange POLITIEN appelle si bien « l'immense mélodie » de l'orgue[6]. Cette richesse est employée dans les *Magnificat* avec un peu d'abus. C'est seulement dans les versets du 8e ton que se reconnaît la gravité simple de certaine musique vocale du même temps. Le reste est le plus souvent un gazouillement éperdu, au milieu duquel se distinguent, par leur durée, les notes des thèmes liturgiques. Mais ces petits motifs joyeux s'unissent parfois en lignes magnifiques, et ces traits s'appuient aux accords ou les traversent, annonçant les *Toccate* (7e ton, 2e verset), ou bien ils roulent à la basse, sous l'harmonie calme des trois autres voix (8e ton 3e verset). Dans le *Te Deum*, des passages ornent aussi ou relient les masses formées par les voix superposées : au premier verset, par exemple, où l'organiste frappe jusqu'à 6 notes à la fois. La diversité est d'ailleurs assez grande en ce *Te Deum*, où l'on observe aussi quelques essais d'imitations (*Tu devicto* et surtout *Aeterna fac*), un verset tout harmonique, de rythme net à 3 temps (*Tu patris*), et comme un murmure de prière dans *Et rege eos* (mes. 10 de l'original).

Des *Treze Motetz musicaulx*, le plus grand nombre est emprunté aux musiciens de l'école dite franco-flamande. Un seul est nommé, FÉVIN, dont le *Benedictus*, à 3 voix, est tiré de cette messe *Ave Maria* où ont passé tant de souvenirs de l'*Ave Maria* de Josquin, et qui fut imprimée en 1516 dans le *Liber quindecim missarum* d'Antico DA MONTONA.

Le *Sicut malus* (d'après MOULU) et l'*O vos omnes* (d'après LOYSET COMPÈRE) sont aussi, le premier, dans un livre de KOTTER, l'autre, dans celui de KLEBER : je donne à comparer la version de KLEBER avec la version transmise par ATTAINGNANT, et avec l'original, pour *O vos omnes*[7].



1. Ces livres d'orgue ne se trouvent qu'à la bibliothèque de Munich : un travail important, consacré à ces premiers monuments de la musique d'orgue en France, paraîtra prochainement.

2. Dans chacune de ces messes, le *Credo* est aussi traité.

3. Voyez *The nonne preestes tale* (*The complete Works of Geoffrey Chaucer*, éd W.-W. Skeat, 1894, p. 272).

4. Le passage où Franchino GAFORI détermine le caractère du chant des différents peuples est bien connu. Il ne fait qu'exprimer l'opinion commune qui subsiste longtemps après lui (*Theorica musica*, éd. de 1492, l. V, ch. 8).

5. *Il Cortegiano*, éd. V. Cian, p. 80.

6. *Prose volgari inedite e poesie latine et greche*, etc., éd. Isidoro del Lungo. 1867 p. 206.

7. La composition attribuée à COMPÈRE est reproduite ici d'après un

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

Livre de Kleber

Attaingnant (Treze Motetz musicaulx 1531)

Ces transcriptions se distinguent par une certaine hardiesse : comme les luthistes, l'organiste français substitue parfois à des accords tenus la gamme qui correspond à ces accords. Par là, il compromet beaucoup moins la majesté de la composition que par de menues fioritures, dont le mouvement saccadé insulte aux rythmes solennels. L'usage d'un procédé analogue fournit des équivalences telles que celles-ci, dans le *Parce Domine* (d'après Obrecht, cité dans le *Dodecachordon* de Glareanus, 1547, p. 260) :

Par - ce Do - mi - ne

Par ce Do mi -

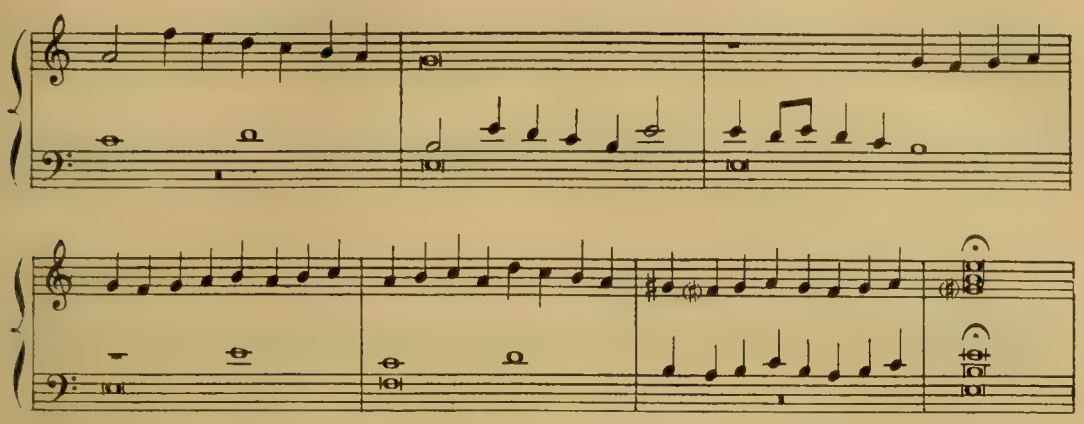
par ce

ne

ce Do - mi - ne

Attaingnant (Treze Motetz)

manuscrit de la Bibl. royale de Bruxelles. Il est facile, d'autre part, de confronter le texte fourni par Ritter de *Dulcis amica Dei* (ouvr. cité, II, p. 76) avec un motet publié par M. P. Wagner (*Die Messe*, I, 1913, p. 246).

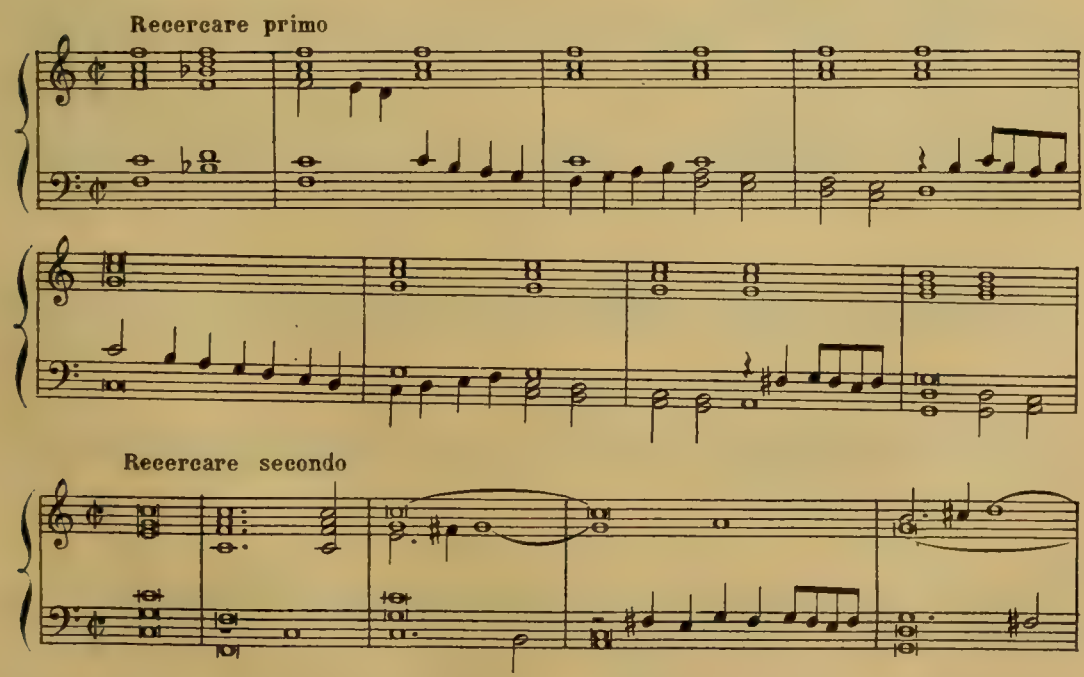


Un prélude aux contours assez souples est joint à ces motets. Avec les *Magnificat*, deux autres préludes sont publiés. Le premier, dont le dessin est large et libre, évoque notre ton de *fa*. Le second, « sur chacun ton », suscite en effet, et tous les tons que l'orgue possède alors, du *fa* grave au *la* aigu (cf. fol. 46 *b*), et tous les tons de la gamme de *fa*, présentés régulièrement à la basse, en montant, et avec moins de rigueur en descendant (fol. 48 *a*).

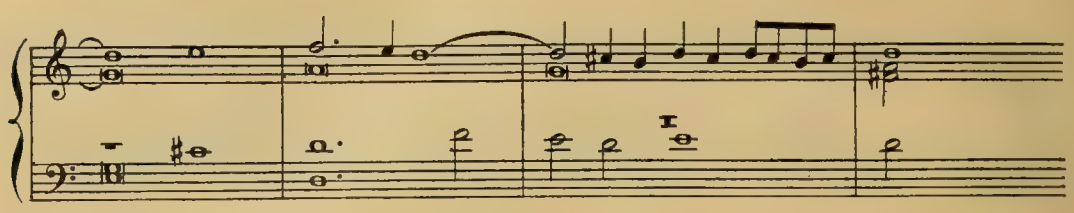
***

Comparés à ces essais des organistes français, les *Ricercari* donnés dès 1523 par Marco Antonio da Bologna se distinguent par l'ampleur et la maturité [1]. Si l'auteur abuse des formules, il sait du moins établir un plan, arrêter par de grands accords la fuite fastidieuse des gammes, et il va jusqu'à mêler un peu de contrepoint à cette musique tour à tour rapide et pesante. A ces lignes que les luthistes tracent déjà si longuement, à ces imitations que la musique vocale multiplie, Marco Antonio ajoute les harmonies massives dont l'orgue seul peut accroître la vigueur et le poids. Il possède ainsi tout ce qu'un organiste a le moyen de produire sur un instrument d'un seul clavier. L'espace qu'il parcourt est d'ailleurs étendu : il atteint le *fa* aigu, mais sans dépasser le *fa* grave : dès 1480, est signalé, à Lucques, un orgue de 29 touches blanches, et 18 noires, du *fa* au *fa* et sans doute dépourvu du *fa dièse* et du *sol dièse* graves [2];

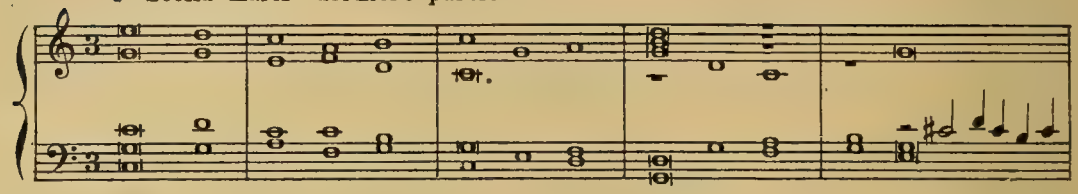
Il faudrait que l'œuvre de ce précurseur fût rééditée. Quelques fragments suffisent à peine à laisser deviner ce qu'il annonce, et ce qu'il tient déjà. Ces extraits sont pris dans les deux *Ricercari* et dans le motet *O Stella maris*, dont la conclusion est transcrite ici :

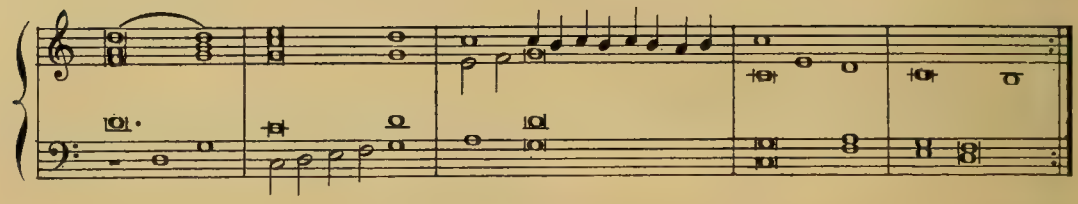


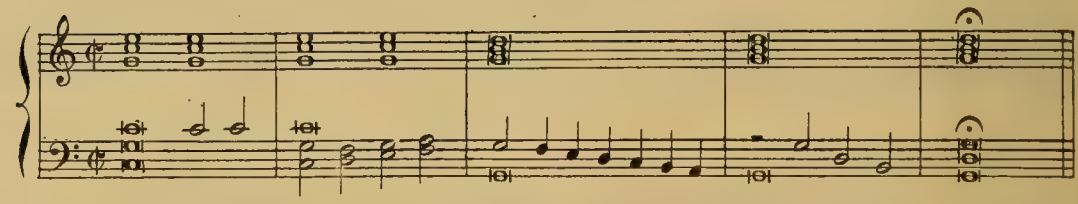
1. *Recerchari, Motetti, Canzoni*, déd. à Francesco Cornaro, *procuratore* de Saint-Marc. Publ. à Venise avec privilège pontifical du 25 janvier 1523 (*British Museum*).
2. Kinkeldey, ouvr. cité, p. 62.



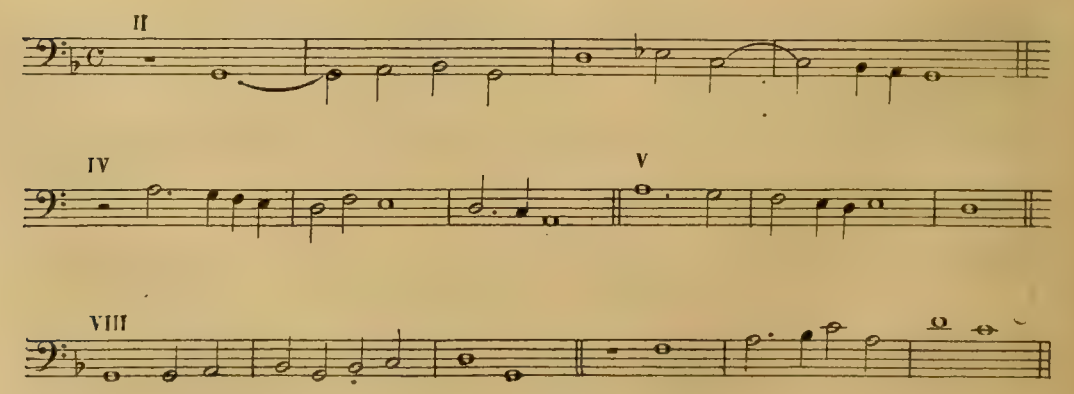
O Stella maris (dernière partie)







Giulio Segni da Modena, organiste à Saint-Marc de Venise, de 1530 à 1533, puis à Rome, nous est connu par deux pièces recueillies dans le *Libro de cifra* de Venegas (1557)[1]. De quelques autres compositions, publiées en parties séparées dans la *Musica nova* (1540), il ne reste que la basse, d'après laquelle il apparaît qu'il les écrivit en style fugué, et sur des thèmes que nous retrouvons autre part, ceux-ci par exemple :



Ce même livre, s'il était complet, nous révélerait l'habileté de Girolamo Parabosco, organiste et poète, et de quelques autres, parmi lesquels est cité Hieronimo da Bologna. Mais celui-ci, Cavazzoni, n'a pas péri tout entier : c'est le fils de ce Marco Antonio à

1. Nous étudierons plus loin ce recueil espagnol. G. da Modena était écouté avec plaisir par le pape Clément VII.

qui l'on doit les pièces de 1523, et il fut chantre à Saint-Marc de Venise. Il est facile d'étudier ce qu'il mit au jour dans son *Intavolatura, cioe Recercari, Canzoni, Hinni, Magnificat* (1542)[1]. Nul organiste, sans doute, n'a brodé le plain-chant avec autant de grâce. Jamais il ne songe à se montrer pédant. Ses versets ont la même fraîcheur que des improvisations, nettes et légères. Point de système, point de procédés mécaniques. Dans les hymnes, et dans les messes, le plain-chant sert de matière à des imitations libres, paraît à l'une des voix extrêmes, est largement étalé, ou « diminué », éparpillé, et comme évaporé; mais ce manque de rigueur, cette diversité sans règle, ne brouillent jamais entièrement les traits de l'image consacrée : l'auditeur les retrouve sans peine, comme il distingue le visage des saints au milieu des fumées d'encens. Les versets pour le *Magnificat* sont traités avec plus de méthode, étant divisés en deux parties, où Cavazzoni travaille sur l'intonation, puis sur la finale. Les *Recercari* sont conçus, en somme, comme des motets où plusieurs thèmes successifs sont développés, quelques passages animant ou interrompant la symétrie du contrepoint. Les *Canzoni* appartiennent à ce genre de musique d'orgue dont l'Église condamna souvent l'usage : elles nous rappellent des chansons françaises en vogue.

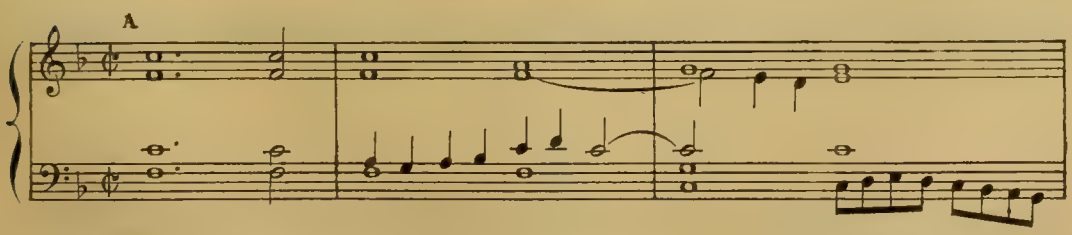
Bien différentes de ces œuvres souples et sveltes, où grondent cependant parfois de gros accords, sont les œuvres dues à l'habile patience de Flamands établis en Italie, Jacob Buus et Adrian Willaert. Le premier publie chez Gardano, à Venise, dix *Recercari da cantare e sonare d'organo e altri stromenti* (1547), et le second fournit au même éditeur des *Fantasie, Recercari, Contrapunti a tre voci... appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti, con due Regina cœli* (1559). Les *Ricercari* de Buus nous présentent des séries d'épisodes fugués dont les motifs n'ont point de parenté entre eux. Une pièce[2] tirée du recueil de 1547 peut recevoir le nom de fantaisie, si l'on voit dans la fantaisie une pièce intriguée, pleine d'artifice et de recherche, où le thème unique est traité de diverses manières.

Les *Ricercari* de Willaert sont, comme ceux de Buus, formés de motifs divers successivement fugués : au contraire, les *Fantasie* sont basées sur un motif unique; dans les *Contrapunti*, un *canto fermo* liturgique est environné de deux lignes de contrepoint, qui s'imitent l'une l'autre.

Antonio Valente, organiste aveugle, a laissé des *Versi spirituali sopra tutte le note, con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vesperi, et altri officii divini*. L. Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, III, p. 45) donne de ce musicien trois *versi* tirés du second livre (Naples, 1580). L'une de ces pièces pourrait être considérée comme un *ricercare* fondé sur deux thèmes inégalement développés; la seconde serait une fantaisie, dont le sujet a beaucoup d'essor, et qui se termine par un grand trait de *toccata*; la troisième porte le titre de canon, et nous offre en effet des imitations strictes à la quinte, entre le ténor et la basse, tandis que le soprano et l'alto sont tracés plus librement. Tous ces *versi* sont d'ailleurs fort agréables.

De Sper'in Dio Bertoldo, organiste de la cathédrale de Padoue, nous ne connaissons que deux *Ricercari*, tirés par L. Torchi d'un ouvrage publié à Venise en 1591, sous ce titre *Toccate, Ricercari et Canzoni francese intavolate per sonar d'organo*. Le premier (*L'Arte musicale in Italia*, III, p. 55) commence par une fugue, puis le travail thématique se perd dans un mélange de motifs accessoires et de passages; un épisode à trois temps, de structure incertaine aussi, précède la conclusion, formée d'un trait rapide. Le *ricercare* du 3e ton est de plan plus précis, étant composé d'épisodes fugués successifs.

Depuis 1556 organiste au second orgue de Saint-Marc à Venise, Andrea Gabrieli († 1586) a écrit des *ricercari* (1585-1587-1596), des *toccate*, fantaisies, *canzoni alla francese* et *intonazioni* (1593)[3]. Les *Intonazioni d'Organo* sont faites sur les tons; elles appartiennent au genre de l'ancien prélude pour l'orgue, avec de larges accords mêlés de passages : un peu plus d'ampleur et de mouvement, quelques épisodes fugués, et Gabrieli va de l'« intonation » à la *toccata*. Quatre de ces pièces sont jointes aux huit intonations, et cela nous donne la suite des 12 tons[4]. Une *toccata* du 6e ton, citée par G. Diruta (*Transilvano*, 1re partie, 1597, fol. 19 *a*), montre bien comment, dans les compositions de cette espèce, la grandeur et le calme s'allient à la véhémence (A), et avec quelle heureuse diversité le paisible travail du contrepoint (B) succède aux tirades emportées :

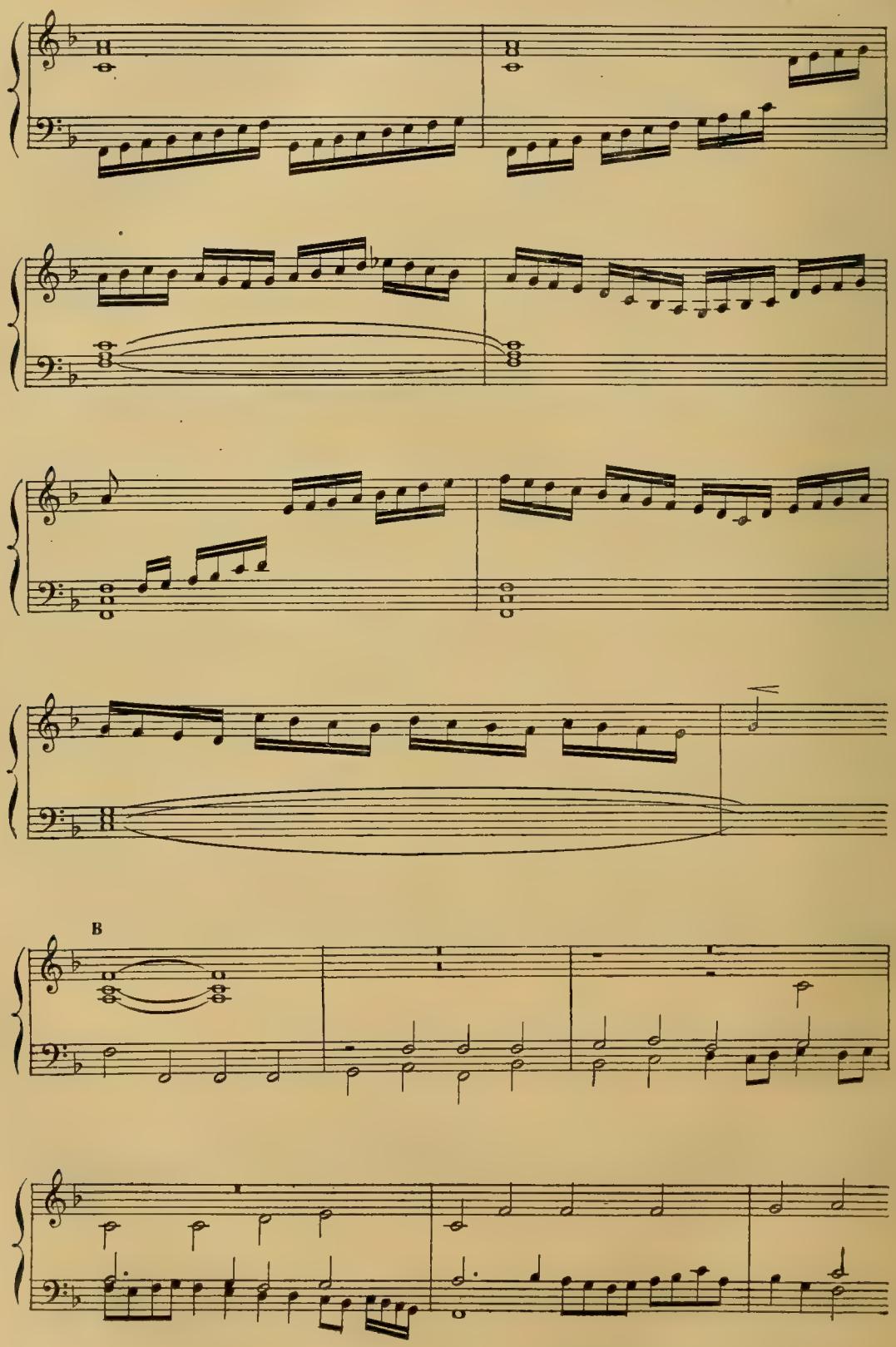


1. Aux publications de Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, 3e vol.) a succédé une édition de M. G. Benvenuti (*Istituto editoriale italiano* de Milan, fasc. 23, 24, 25, 26 et 27).

2. Publiée par W.-J. von Wasielewski (*Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, 1878, ex. 18). Pour Buus et Willaert, je renvoie à l'étude de M. C. van den Borren, *Les Origines de la Musique de clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud), jusque vers 1630*, 1914, p. 66 et pp. suiv. On y verra les indications bibliographiques utiles. Voyez aussi les pièces de Buus et de Willaert vulgarisées par H. Riemann (*Musikgeschichte in Beispielen*, 2e éd., 1921, p. 70 et p. 78).

3. Voyez la bibliographie de ses œuvres dans la *Gesch. der Klaviermusik* de M. Seiffert, p. 34. Sur Gabrieli et son neveu, on peut consulter l'ouvrage bien vieilli de Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834. Plusieurs compositions des deux maîtres sont aussi dans la *Geschichte der Instrumental-Musik* de W.-J. von Wasielewski, Berlin, 1878.

4. L'édition originale se trouve au Conservatoire (Réserve, 28213) : A. Guilmant en a donné la version qui se trouve dans un manuscrit de Liège (*Arch. des Maîtres de l'Orgue*).



Andrea Gabrieli nomme généralement *ricercare* une série de périodes fuguées, dans chacune desquelles il traite un motif différent. Cependant, il lui arrive de n'y employer qu'un seul thème, mais en y appliquant, de diverses manières, l'artifice de l'augmentation. Par ces nouveaux aspects du sujet, le

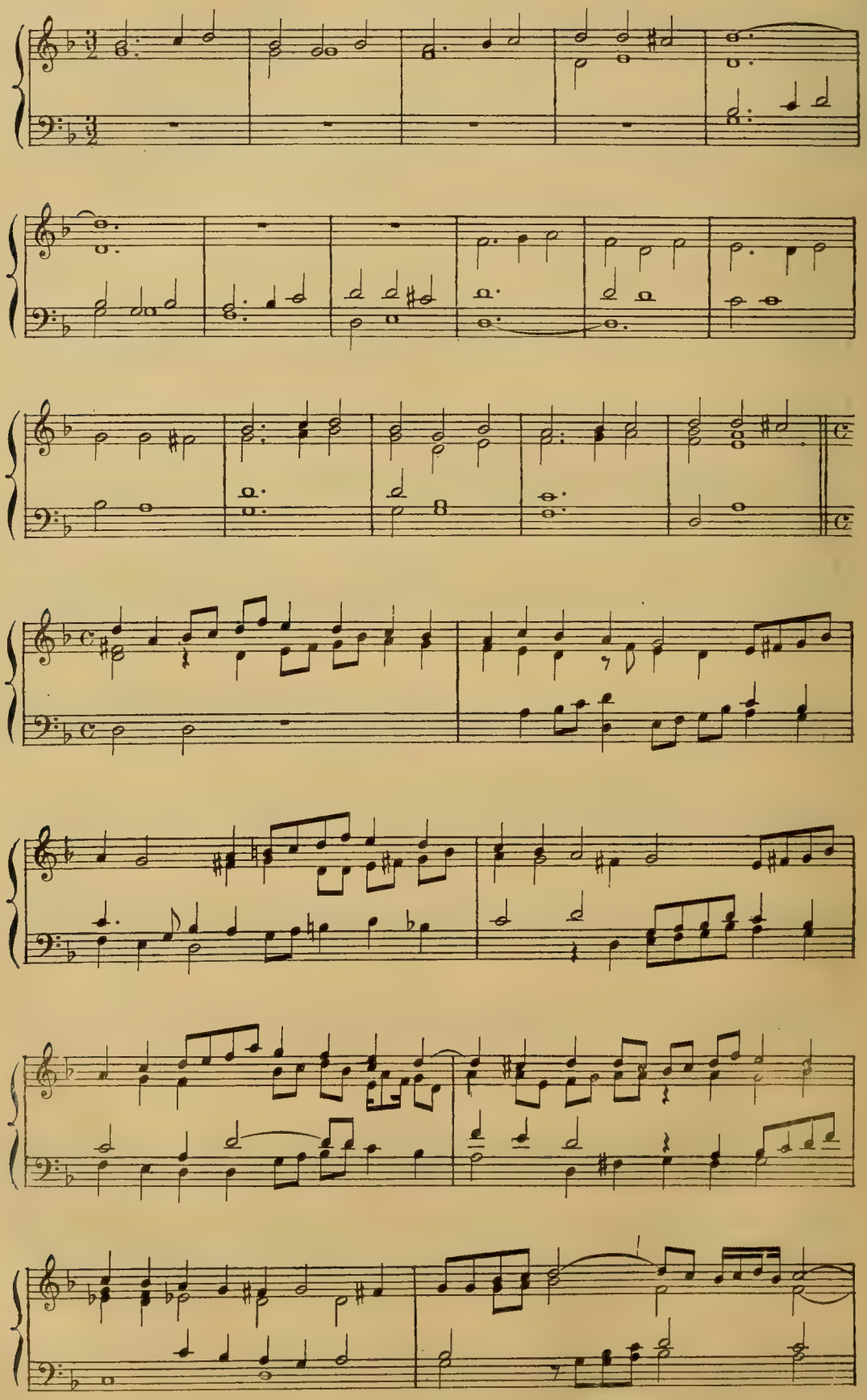
ricercare se trouve ainsi présenter trois parties distinctes[1]. Cette division excellente, obtenue par le moyen d'une reprise, se remarque aussi dans un *ricercare* joint aux *concerti* publiés en 1587; ce *ricercare* est écrit pour deux orgues, et nous rappelle ainsi ces pièces que, le premier, Annibale Padovano, prédécesseur de Gabrieli, joua aux grandes fêtes, avec son collègue Girolamo Parabosco, pendant que le doge et le sénat, en pourpre, entraient à Saint-Marc[2].

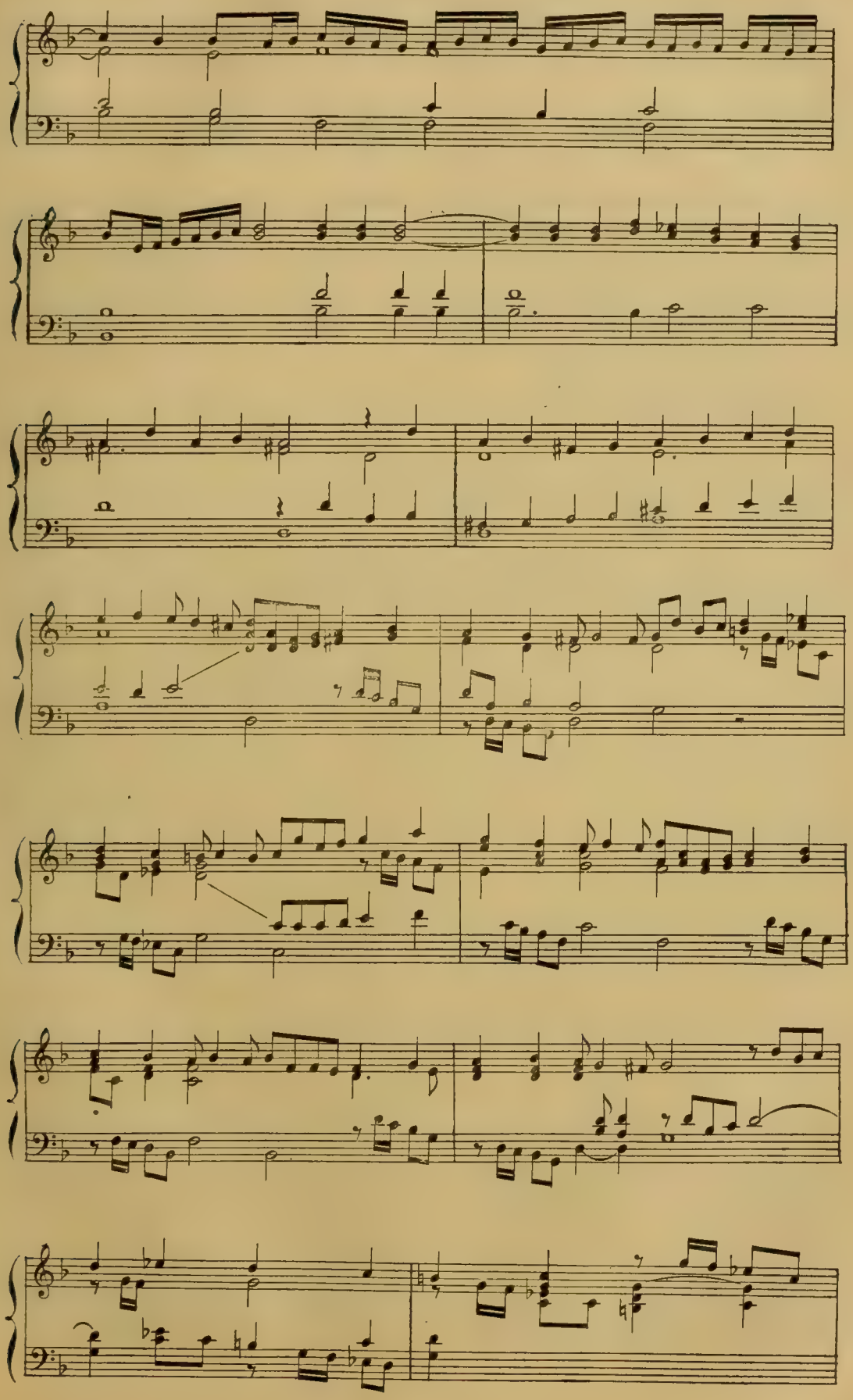
Si nous considérons, dans la *fantasia allegra*[3], ce que Gabrieli entend par fantaisie, nous y découvrons aussi trois parties; les thèmes dépendent les uns des autres, le second étant le renversement incomplet du premier, et le troisième reprenant, sous une parure transparente, la figure du second.

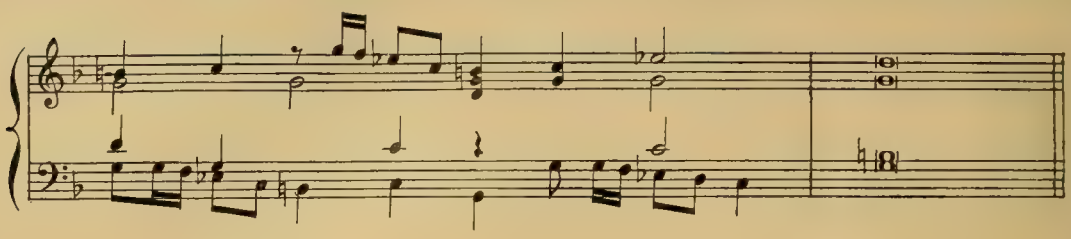
Giovanni Gabrieli (1557-1612), neveu et disciple d'Andrea, a composé des intonations presque toutes semblables à celles de son oncle, plus développées cependant[4]. Dans ces *Canzoni*, on ne voit en général que des pièces de musique vocale, adaptées au clavier. Pourtant, il faut avouer qu'une *canzone*, telle que l'élégante *spiritata*, transmise par Diruta[5], est d'un caractère instrumental bien déterminé :

Canzone detta la spiritata

1. Publ. par Von Wasielewski (ex. 20).
2. Scardeoni, *De Antiquitate urbis Patavii*, Bâle, 1560, p. 264.
3. Publ. par J. Von Wasielewski (ouvr. cité), par A.-G. Ritter (*Zur Gesch. des Orgelspiels*, II, p. 3), par L. Torchi (coll. citée, p. 67, d'après l'éd. de 1596).
4. Cf. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, d'A. Guilmant et Torchi, p. 131.
5. *Il Transilvano*, 2e partie, p. 14 de l'édition de 1609.







Quant au *ricercare;* Giovanni GABRIELI le forme d'après plusieurs motifs, selon l'usage, mais il donne la primauté à l'un de ces motifs, et les autres y sont joints en manière d'accompagnement, ou traités en manière d'épisodes, et cela, ainsi que le remarque M. SEIFFERT (ouvr. cité, p. 44), conduit vers la fugue moderne[1]. GABRIELI se plaît aussi à manier simultanément les divers sujets qu'il propose : ainsi dans un *ricercare* fondé sur quatre thèmes, étroitement entrelacés, œuvre émouvante autant qu'ingénieuse[2].

Giovanni GABRIELI avait été devancé, dans sa tentative de donner de l'unité au *ricercare*, par Claudio MERULO (1533-1604)[3]. Bien que, le plus souvent, cet organiste aligne dans ses *ricercari* de courts fragments fugués dont les motifs sont divers, il essaye aussi, dans la seconde pièce de son 1er livre (*Ricercari d'intavolatura d'organo*, 1567), de ne produire qu'un thème, et le renversement de ce thème. Ses *canzoni* sont, comme chez ses contemporains, issues de la musique vocale. Mais ses *toccate* ont une importance particulière. En augmentant cette liberté capricieuse qui est propre au genre, MERULO sait pourtant les organiser avec plus de suite que les maîtres qui l'ont précédé. Ce qui étonne, d'abord, dans les œuvres de ce nom qu'il a écrites, c'est la rapidité continue du flot des gammes, étalées au-dessus des accords qui les soutiennent et les reçoivent : mais ce jeu des tourbillons, où il excelle, est enrichi d'un autre jeu, plus recherché; le courant de cette musique impétueuse baigne de petits domaines de musique réfléchie, où les répétitions précises du contrepoint sont un repos. Ce maître, qui ajoute quelque perfection nouvelle à toutes les formes qu'il manie, a aussi le mérite d'avoir donné aux instrumentistes des préceptes exacts : son élève Girolamo DIRUTA nous les a transmis. Les voici en abrégé : « L'organiste ou le claveciniste doit s'asseoir devant le milieu du clavier : il ne fera aucun mouvement du corps, et se tiendra bien droit. La main sera placée au même niveau que l'avant-bras, ni plus haut ni plus bas. Les doigts seront tous posés de la même façon au-dessus des touches, et un peu courbés : la main caressera doucement le clavier[4] ». Ce n'est qu'en observant ces règles que les disciples de MERULO pouvaient jouer avec précision les traits rapides que leur maître, épris de virtuosité, prodigue dans ses compositions. Il est assez facile de juger de ces œuvres sans recourir aux éditions originales. Sans rappeler les rééditions énumérées par M. SEIFFERT (ouvr. cité, p. 39), je signalerai les *Toccate* insérées par Luigi TORCHI dans son 3e volume de l'*Arte musicale in Italia* (p. 91), les pièces réimprimées par Al. GUILMANT dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, et des *Messes* publiées par J.-B. LABAT (1865).

Parmi les contemporains de MERULO, plusieurs organistes de grand talent sont dignes d'être signalés. D'après MERULO lui-même, Luzzasco LUZZASCHI (1545-1607) était « le premier organiste d'Italie ». Gioseffo GUAMMI était considéré par Adriano BANCHIERI comme un « *soavissimo suonatore di organo*[5] ». J'ai déjà cité Giovanni GABRIELI qui fut le successeur de MERULO au premier orgue de Saint-Marc; il a laissé des préludes dans les douze tons, et quelques pièces, dont la plus agréable est sans doute la *Canzone* mentionnée ci-dessus, et la plus savante, un *Ricercare* écrit sur quatre sujets qui se mêlent. Le maître de chapelle de Ferdinand de Médicis, Cristoffano MALVEZIO, a laissé des *Canzoni francese* claires et chantantes[6]. Antonio MORTARO, franciscain organiste de Novare († 1619), paraît un peu sec dans les *Canzoni* que SCHMID « le jeune » publie de lui sous le titre de fugues, et ne se révèle à son avantage que dans la *Canzone, detta l'Albergona*, que DIRUTA nous a conservée (2e partie du *Transilvano*). RITTER a reproduit cette pièce dans son histoire de l'orgue déjà citée (2e partie, n° 10); il est intéressant de comparer la version toute simple qu'il en donne, avec la version ornée que propose DIRUTA, après avoir présenté le texte dans l'état primitif. DIRUTA y fait l'application de la *Minuta*, du *Groppo*, du *Tremolo*, de l'*Accento* et de la *Clamatione*[7].

Il faut encore mentionner Paolo QUAGLIATI, qui invente de grands motifs éclatants et grondants (voyez la *Toccata* du 8e ton publiée dans l'ouvrage déjà cité de L. TORCHI, p. 175); il serait injuste de ne point nommer ici Antonio ROMANINI, qui fut, en 1586, le concurrent malheureux de Vicenzo BELL'HAVER, à Saint-Marc, pour le second orgue. Enfin, on peut rappeler que Gab. FATORINI ne fut point sans mérite, et il est nécessaire de rendre grâces, comme il convient, à Girolamo DIRUTA, qui a choisi ce que ses compatriotes avaient sans doute écrit de meilleur, et nous l'a gardé. Son *Transilvano* est ainsi, en même temps, une excellente anthologie, et un fort bon traité, où nous apprenons la véritable manière de sonner l'orgue et les

1. Voyez le *ricercare* du 10e ton donné par RIEMANN dans sa *Mus. gesch. in Beisp.* 2e éd., p. 100.

2. A.-G. RITTER, ouvr. cité, II, p. 18.

3. MERULO, né en 1533 à Correggio, fut élève de WILLAERT; d'abord organiste à Brescia, il reçut en 1557 le premier orgue de Saint-Marc de Venise. De 1584 à sa mort (1604), il servit le duc de Parme. Il a laissé deux livres de *Toccate* (1598 et 1604), deux livres de *Ricercari* (1567 et 1609) et un livre de *Canzoni... alla francese* (1592). Quelques pièces sont éparses dans différents recueils du même temps. Un des orgues de Saint-Marc, à un seul clavier avec pédale, avait des jeux de 16, 8, 4, 2 et 1, appartenant au genre du « principal », une flûte de 8, et deux quintes, à l'octave l'une de l'autre (Johann MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, p. 466).

4. *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, ed Instromenti da penna*, 1re partie, éd. de 1612, ff. 4b-5a. Sur cet ouvrage de théorie, où les exemples abondent, voyez l'art. de C. KREBS, *G. Diruta's Transilvano*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1892.

5. *Armoniche conclusioni nel suono de l'organo, canto fermo figurato, e contraponto*, 1626, 4e conclusion (Bibl. du Conserv., Réserve).

6. BERNHARD SCHMID le jeune en a transcrit dans son *Tabulatur Buch von allerhand ausserlesnen, schönen, lieblichen Praeludiis, Toccaten, Motteten, Canzonetten, Madrigalien vnnd Fugen... Auff Orgeln vnd Instrumenten zu gebrauchen*, Strasbourg, 1607. SCHMID fut organiste à Saint-Thomas et à la cathédrale de Strasbourg.

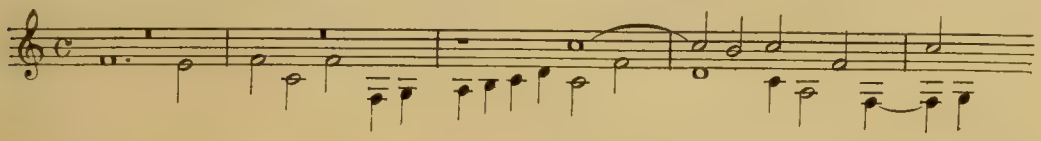
7. Voyez les deux textes dans l'art. de KREBS, p. 379.

instromenti da penna (publ. à Venise, la 1re partie en 1597, la seconde en 1609). Editeur et professeur, DIRUTA est, de plus, un musicien assez original. Dans une de ses *Toccate*, il ajoute quelque recherche à l'usage des recettes communes : ses traits de basse y sont mêlés de motifs pointés qui vont par sauts et par bonds ; il lance des arpèges lumineux depuis le haut du clavier, il règle l'équilibre des passages alternatifs, et déploie à la basse une énorme roulade poussée jusqu'à l'*ut* aigu, d'où elle retombe au *fa*, puis au dernier *ut*[1].

Le début de son *Ricercare* du 7e ton est d'une joyeuse ingénuité (publ. par L. TORCHI, recueil cité, p. 163).

Enfin, il nous donne (livre IV de la deuxième partie) quelques exemples de versets faits sur le chant des hymnes.

Quelques œuvres d'Adriano BANCHIERI, de Bologne (1567-1634), sont aussi publiées dans le *Transilvano :* dans un *Ricercare,* du 5e ton (édité par TORCHI comme étant du 4e ton, p. 353 de l'ouvr. cité[2]), les fragments de gammes tout unies abondent dans le contrepoint, et la conclusion est préparée par une facile succession d'accords de sixte, véritable passage en « faux bourdon », soutenus par une pédale de la dominante. Un autre *Ricercare* du 6e ton a du moins quelque ampleur dans le thème (DIRUTA, 2e partie, p. 29) :



mais, en général, les compositions de cet élève de Gios. GUAMMI sont bien médiocres. Ses écrits ont beaucoup plus d'importance pour nous, même si nous n'en considérons point la partie purement théorique. Nous savons par lui que MERULO et GUAMMI jouaient *spiritose* leurs *canzoni alla francese*[3]; que la gravité et la suavité d'harmonie provenant des dissonances bien résolues étaient propres à Giovanni GABRIELI et Ottavio VERNIZZO; il nous apprend que les deux orgues de Saint-Marc étaient d'une extrême douceur[4]; ses louanges nous font connaître plusieurs organistes et quelques facteurs d'orgues, par exemple ce Flamand qu'il appelle Vincenzo VULFANGH, qui mettait dans ses orgues des flûtes ouvertes, des flûtes bouchées, des fifres *alla Suizzera,* des régales, des *trombe squarciate,* des voix humaines, des violes, des cornets, le tambour, le tremblant et les rossignols ; certains de ces jeux imitaient si bien les instruments que l'on pouvait s'y tromper[5].

BANCHIERI cite aussi Costanzo ANTEGNATI, organiste et facteur d'orgues à Brescia[6]. En 1608, ANTEGNATI publia un traité sur l'*Arte organica,* où il enseigne comment il convient de *sonar* et *registrar l'organo.* L'auteur ne manque pas d'y énumérer les 135 orgues construites par la famille des ANTEGNATI; il décrit l'orgue du dôme de Brescia, d'après la composition duquel il rédige ses instructions pour le mélange des jeux. Il y avait dans cet orgue un principal de 16 pieds; un second principal, dont les tuyaux les plus longs ne servaient que pour la pédale; une octave (8 pieds); une *quinta decima* (4 pieds); une *decima nona* (2 p. 2/3); une *vigesima seconda* (2 p.); une *vigesima sexta* (1 1/3) ; une *vigesima nona* (1 p.); une *trigesima terza* (2/3); une deuxième *vigesima seconda* servait pour imiter le cornet, avec l'*ottava* de 8, la flûte et la quinte (*decima nona*) ; une flûte de 4 pieds et une flûte de 8 pieds complétaient cet orgue qui n'avait qu'un clavier manuel. Parfois, pour donner plus de variété à ces instruments, les jeux en étaient divisés en deux registres, basse et discant. Sous le nom de *Fiffaro,* ANTEGNATI désigne un jeu que « beaucoup nomment voix humaine, et qui mérite ce nom à cause de sa douce harmonie ». Il faut s'en servir seulement avec le principal, et l'on jouera lentement et en liant les notes avec plus de soin que lorsqu'on use du « grand jeu », employé au commencement et à la fin de l'office. Ce grand jeu (*il ripieno*) est formé de toute la force de l'orgue, à l'exception du second principal « partagé » (*spezzato*), de la deuxième *vigesima seconda* et des flûtes. L'*ottava* et la flûte à l'octave (8 p.) conviennent pour les « diminutions » et les *canzoni alla francese;* on peut y ajouter le tremblant, dans le cas seulement où l'on ne joue pas en « diminution ». La flûte à l'octave (8 p.) peut paraître seule, ou en dialogue avec le principal *spezzato* que la pédale fait résonner. On peut compléter ces remarques d'ANTEGNATI par les remarques de DIRUTA (*Transilvano,* II, 4e l.) qui propose une sonorité particulière pour chacun des modes ecclésiastiques : à la dignité du premier correspond la fermeté du principal et de la flûte, ainsi que la flûte et l'octave de 4 pieds; la mélancolie du deuxième sera bien exprimée par le principal avec le tremblant, et la plainte du 3e aura pour interprètes le principal de 16 pieds avec la flûte de 8; la tristesse du 4e ton sera plus apparente si elle est chantée par le principal avec le tremblant, comme pour le 2e ton : rien ne pourrait mieux accompagner les cérémonies de l'Elévation où le supplice du Sauveur est rappelé aux fidèles; pour la joie modérée du 5e ton, l'octave, la quinzième et la flûte; pour l'harmonie recueillie du 6e, le principal, l'octave et la flûte ; pour la douce allégresse du 7e, l'octave, la 15e et la 22e ; pour le 8e ton qui plaît par son caractère aisé, la flûte, ou la flûte et l'octave, ou la flûte et la quinzième ; pour le 9e ton, qui est de même nature, le principal, la 15e et la 22e ; plus sombre, le 10e ton ne sera point trahi par le concert du principal, de l'octave ou de la flûte; et l'aimable vivacité du onzième aura bien des moyens de se

1. Voyez la *Toccata* du 11e et 12e ton, publiée par L. TORCHI, dans le recueil déjà cité (p. 167).

2. D'autres pièces de BANCHIERI sont aussi dans le même recueil.

3. *Conclusiones de Musica in Organo modulanda,* Bologne, 1627, 3 *conclusio* (Bibl. du Conserv., Réserve).

4. *Armoniche conclusioni* (*quarta conclusione,* sur les orgues, organistes, facteurs d'orgues célèbres).

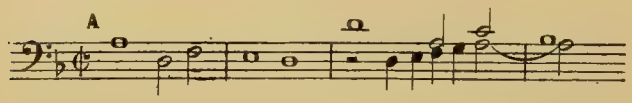
5. *Organo suonarino,* éd. de 1638, p. 2. — L. TORCHI a publié, d'après l'*Organo suonarino* (1611), une *Battaglia* de BANCHIERI, où il y a des indications de registres : flûte et octave, auxquelles on joint dans l'épisode suivant le principal ; plus loin, *pieno* (p. 360 du recueil cité). Dans un *Dialogo* publié aussi par TORCHI, p. 364), des effets d'écho sont produits en enlevant l'octave, unie au principal dans la phrase du début ; la conclusion se fait avec le grand jeu. J.-W. VON WASIELEWSKI a donné une autre pièce de BANCHIERI avec répétitions en écho, jouées en poussant un registre. V. le supplément musical de *Die Violine im XVII. Jahrhundert,* 1874, p. 10. Cette composition est tirée des *Fantasie* rééditées en 1603.

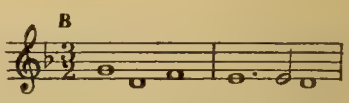
6. L. TORCHI a publié trois ricercari de Costanzo ANTEGNATI (p. 153 du recueil cité).

révéler, que ce soit au son de la flûte, de la flûte et de la 15e, de ces deux registres avec la 22e, ou que ce soit par le moyen de l'octave, de la 15e et de la 22e; enfin le 12e ton, joyeux aussi, nous charmera pleinement par les accents de la flûte, de l'octave et de la 15e, ou même de la flûte toute seule[1]. Ces orgues, où Diruta s'imagine trouver si grande variété d'expression, suffisaient pour mettre les auditeurs dans le ravissement; à Pérouse, on avait inscrit au-dessus de l'orgue : « Si de telles joies tombent en partage à la terre, quelles ne seront pas les joies du ciel! » Et les Vénitiens prenaient tant de plaisir à écouter les orgues de Saint-Marc, que leurs magistrats punissaient d'une amende tout clerc qui, impatient de poursuivre l'office, s'avisait d'interrompre l'organiste[2].

***

Giovanni-Maria Trabaci, organiste de la chapelle royale de Naples, traite aussi le *ricercare* à plusieurs sujets, dans son livre publié en 1603, *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze, ligature, consonanze stravaganti* et *un madrigal passeggiato nel fine*. On peut juger de sa manière d'après la pièce du 3e ton, *con tre fughe*, donnée par Torchi (*L'Arte musicale in Italia*, III, p. 365), avec quelques fautes qu'il est facile de corriger d'après l'exemplaire qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Dans les pièces de ce genre, Trabaci va jusqu'à réunir quatre thèmes (p. 4, p. 11 et p. 31), et il se plaît à y montrer qu'il a peu de respect pour les opinions reçues, en y introduisant des *note che passano per false* (p. 11). Une seule de ces compositions qui se succèdent d'après l'ordre des douze tons, est faite d'*una fugha sola* (10e ton transposé, p. 26), mais le thème y change de mesure :

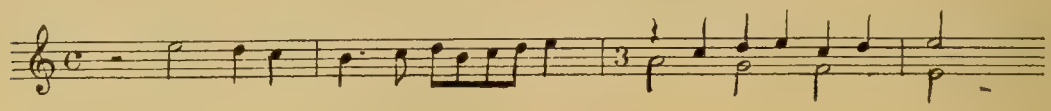




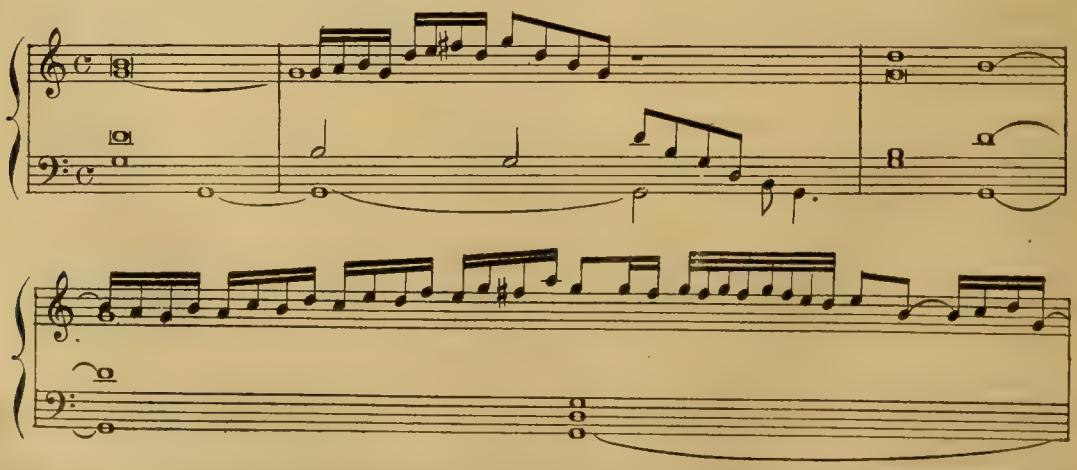
Comme Trabaci en revient, pour conclure, au rythme initial, la composition est divisée en trois parties; on doit remarquer, en outre, qu'elle se termine par un grand passage en notes rapides, à la main droite.

Après les *ricercate*, l'auteur présente sept *canzone francese;* ces pièces sont écrites avec une certaine liberté de forme : ainsi, dans la seconde, les 4 voix commencent simultanément par des accords; en outre, si le changement de mouvement y est une règle commune du développement, cette règle est appliquée avec diversité, ce qui donne, pour la sixième *canzona*, cinq déformations du même thème. La dernière des *canzone* est faite sur un sujet chromatique.

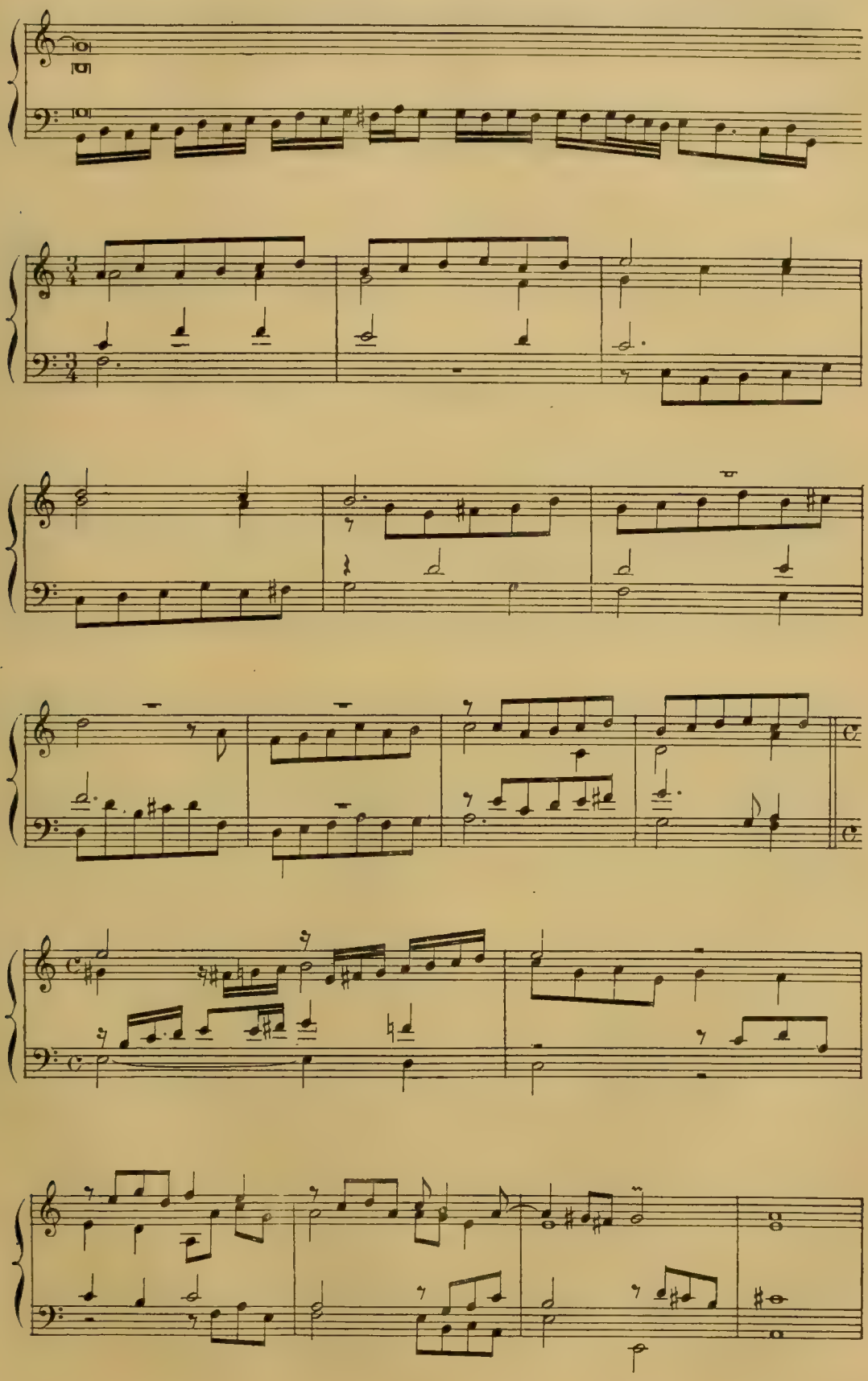
Des deux *capricci* de ce recueil, l'un n'a qu'un sujet, développé avec changement de mouvement, et contresujet inspiré du sujet :

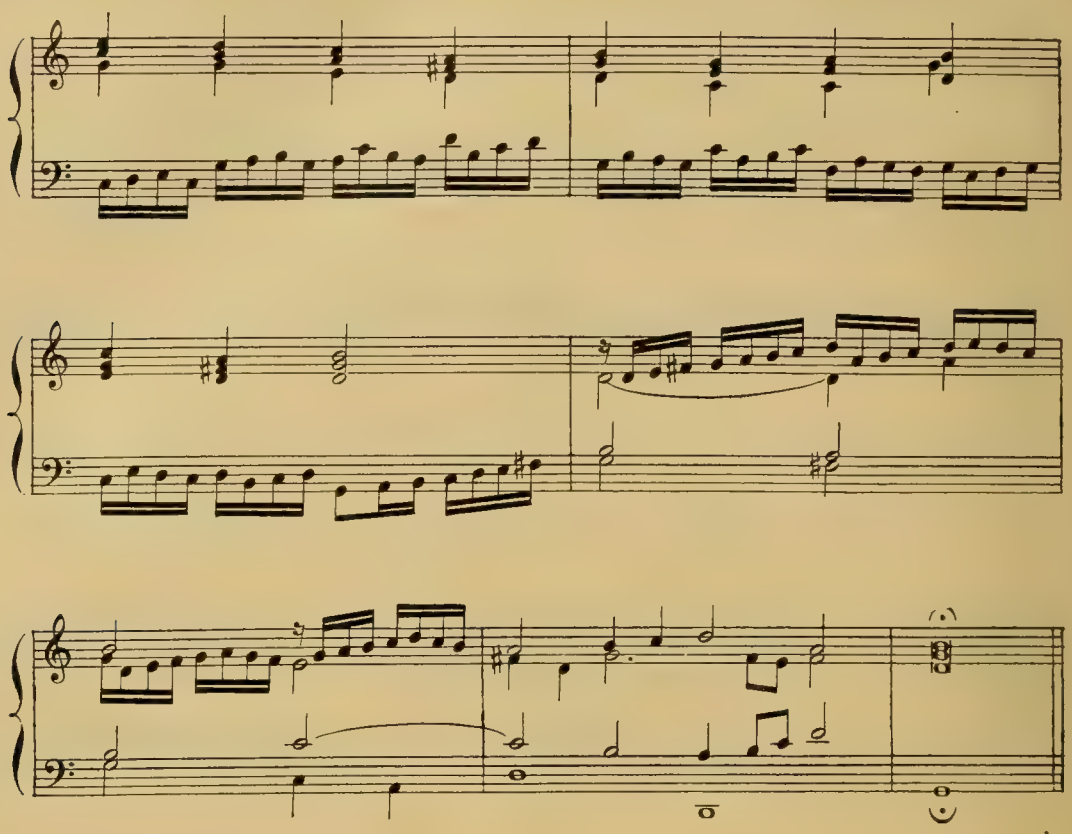


le second *sopra la, fa, sol, la*, commence à quatre voix, le thème étant exprimé au soprano, et les accords bien cadencés; la composition se développe par un changement de mouvement et, partout, le motif principal est dégagé, clairement marqué, sans que les accompagnements, assez fleuris, l'écrasent ou l'obscurcissent. Après quatre compositions sur un *canto fermo* en notes tenues, et après des *gagliarde* et des *partite, sopra Rugiero* et *sopra Fedele*, Trabaci nous offre deux *toccate;* l'une est du 2e ton : elle commence par des accords, puis est animée de traits où se rencontrent incidemment des triolets (p. 109); l'autre est du 8e ton; aux accords et aux passages, le compositeur mêle un épisode en style d'imitation, procédé auquel Merulo donne plus d'importance. Voici le commencement, ample et fier (p. 111), le début des imitations (p. 113) et la péroraison de cette *toccata :*



1. Cité par A.-G. Ritter (*Gesch. des Orgelspiels*, p. 14).
2. F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia da' 1318 al 1797*, I, 1857, p. 31 (décision de 1564).





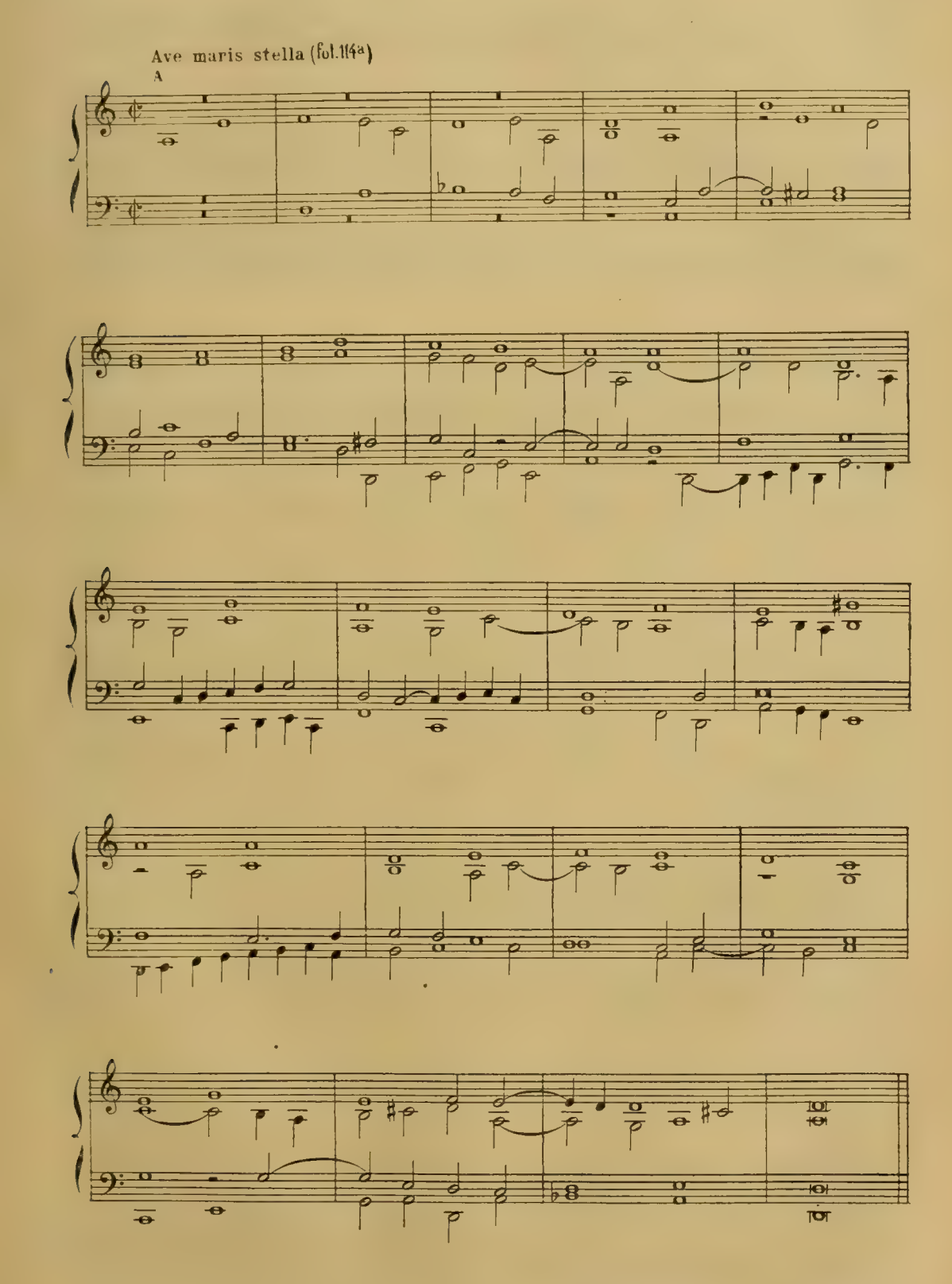
On voit, à la fin de cette *toccata,* une cadence toute moderne, avec usage de l'accord de septième (cf. p. 108 du même recueil). D'autres effets d'harmonie plus étranges se remarquent dans la *toccata di durezze e ligature* que Torchi a reproduite (p. 370) et dans les *consonanze stravaganti* (éd. orig., p. 116; éd. Torchi, p. 372). Ces pages, dont l'exemplaire du Conservatoire nous permet de contrôler l'exactitude, sont fort intéressantes pour l'examen des essais harmoniques auxquels se hasardent les musiciens dans les premières années du XVIIe siècle.

***

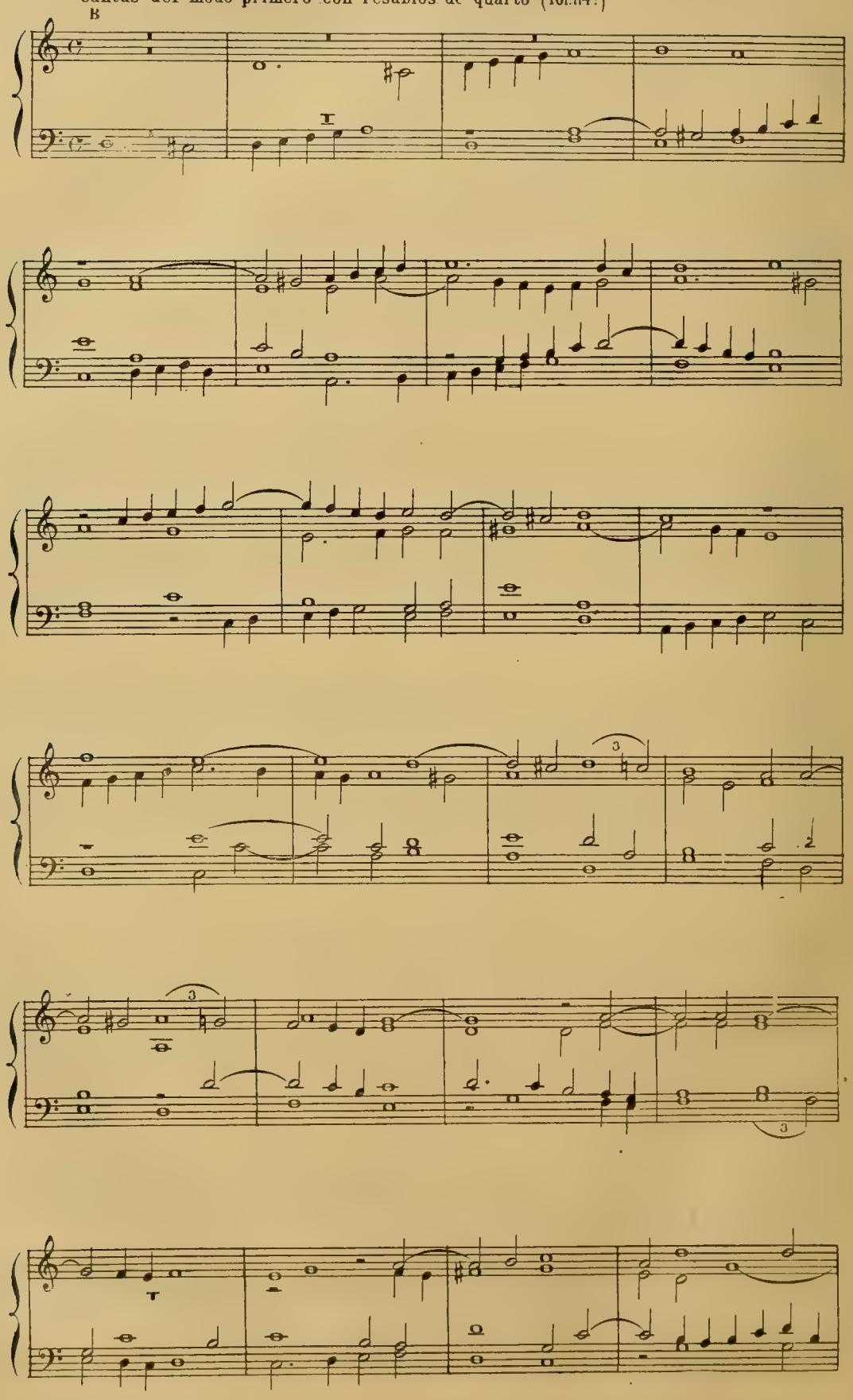
C'est en Espagne qu'avaient paru, bien avant le *Transilvano* de Diruta, les premières méthodes écrites pour faciliter l'apprentissage des organistes et des claveciniste. En 1555[1], *Fray* Juan Bermudo publie sa *Declaracio de instrumentos musicales*[1], où il reprend, d'ailleurs, et développe ce qu'il a déjà exposé dans deux ouvrages antérieurs[2]. On ne saurait lui reprocher de dissimuler aux musiciens novices les difficultés de l'art où ils débutent : « Il faut vingt ans pour bien jouer. » Quatre doigts, à chaque main, suffisent à mouvoir les touches quand on procède par degrés ou que l'on veut atteindre seulement de médiocres intervalles. Le cinquième doigt ne porte secours aux autres que pour frapper, avec le pouce, les deux notes d'une octave, ou pour assembler, avec l'aide du second doigt, les deux termes d'une sixte. Le pouce et le quatrième, en de certains cas, sont mieux placés pour former la sixte; de même, il dépendra de la position de la main que les tierces soient exprimées tantôt par le premier (le pouce) et le troisième, tantôt par le second et le quatrième. Les doigts de la main gauche évoqueront les huit sons de la gamme ascendante, en se succédant par deux fois du quatrième au premier (4. 3. 2. 1. 4. 3. 2. 1); et ce sera justement dans le même ordre que les doigts de la main droite produiront, tour à tour, chaque note de la gamme descendante. D'après le mode où l'on joue, et d'après la note où on les applique, les trilles (*los redobles*) seront d'un ton ou d'un demi-ton : un artiste « des plus signalés » en Espagne les exécute en abaissant, en même temps, les deux notes voisines de celle qui supporte le trille : et rien n'est plus agréable, surtout à une seule partie, que ce frémissement de la tierce répétée, autour de la note marquée. Ce maître ingénieux, que Bermudo ne nomme pas, était sans doute un de ces excellents *tañedores* qu'il a énumérés plus haut : don Juan, *racionero* de l'église de Malaga, Villada, *racionero* de Séville, Vila, de Barcelone, Soto et Cabezon, qui étaient au service du roi. M. Kinkeldey a cité quelques compositions de Bermudo, éditées dans la *Declaracio*[3]. Tout en renvoyant à l'ouvrage de M. Kinkeldey, j'ajoute ici deux pièces à celles qu'il a données : on n'y trouvera certainement point de raisons pour réformer le jugement un peu sévère que semble mériter Bermudo; cependant, on remarquera dans la pièce du premier ton, mêlée d'allusions au 4e, comment divers motifs y sont traités successivement, et comment certaines pauvretés d'écriture y sont rachetées en général par

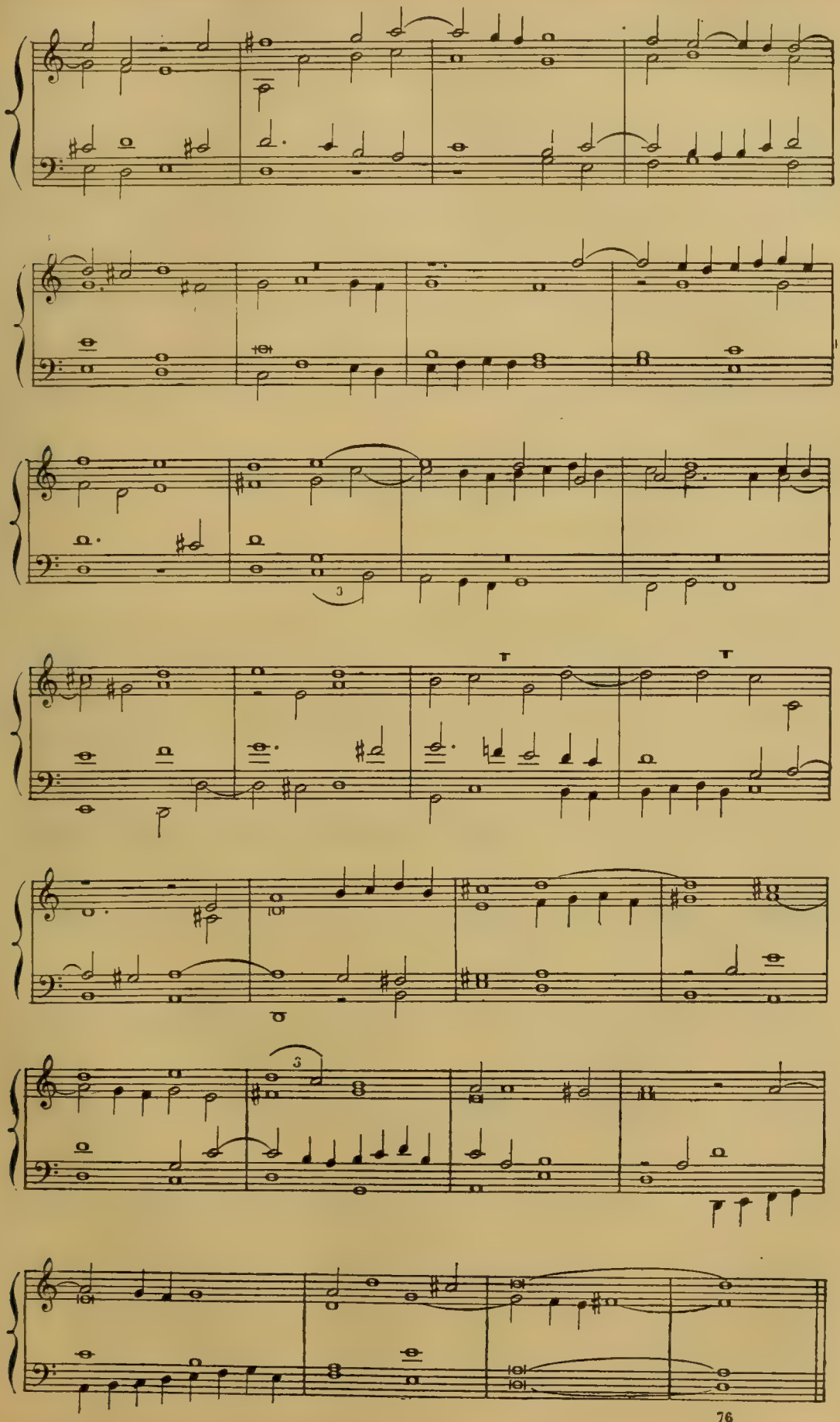
1. Bibl. nationale, Réserve V, 601.
2. *Libro primero de la declaracio de instrumentos musicales*, 1549; *El Arte tripharia*, 1550.
3. *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910.

l'ampleur et parfois par l'heureuse étrangeté de l'harmonie; on y reconnaîtra aussi que certains passages sont d'un caractère instrumental bien déterminé, et que les maladresses les plus apparentes de Bermudo viennent sans doute de ses efforts pour « élargir » son contrepoint, et pour jouir ainsi de l'étendue que le clavier peut donner à la musique, affranchie des exigences du chant. Et un tel dessein serait bien digne de louanges, surtout quand beaucoup de contemporains de Bermudo se contentent de mettre en tablature des compositions vocales ornées.



Cantus del modo primero con resabios de quarto (fol. 114b)

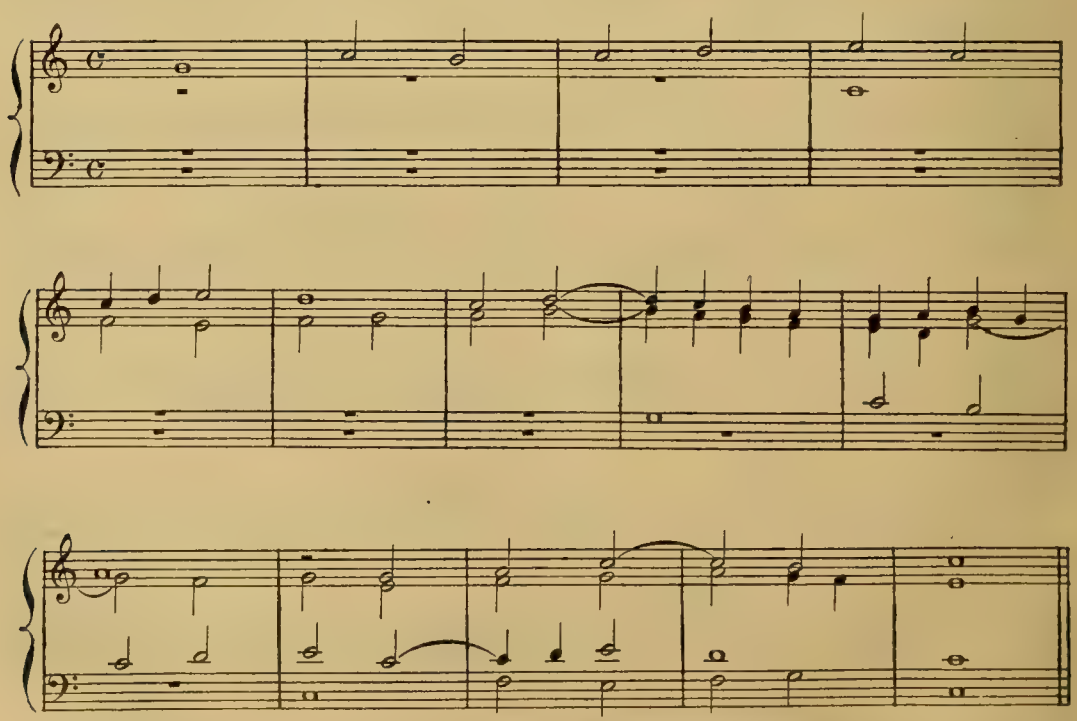




Peu d'années après la *Declaracio* de Bermudo, Luys Venegas donne, dans son *Libro de cifra* (1557)[1], les principes de la tablature par chiffres[2]; il formule des règles de doigter, et présente des œuvres nombreuses, divisées en six livres, à partir du second livre de son ouvrage; ce second livre comprend des *entradas de versos*, des hymnes et des *tientos*[3]; suivent les hymnes de matines, des *ensaladas*, des *villancicos*[4] et des chansonnettes (3e livre); les messes se trouvent dans le 4e; des compositions pour 7, 8, 10, 12 et 14 voix de Crecquillon et de Finot, et d'autres « graves compositeurs », sont réunies dans le 5e livre; le 6e renferme des *canciones*, et le 7e, différentes œuvres *glosadas* (ornées de diminutions) et des *cosas para discantar*.

Pour jouer une série de notes ascendantes, à la main droite, en commençant à partir du pouce, on abaissera successivement chaque doigt jusqu'au quatrième; si l'on veut poursuivre après que le quatrième a frappé la touche, on en reviendra au troisième et au quatrième, et ainsi de suite; pour descendre, en commençant par le quatrième ou le cinquième, on continuera jusqu'au pouce, après quoi, si l'on doit descendre encore, on fera passer le 3e par-dessus le pouce. A la main gauche, on entreprendra de monter à l'aide du 4e, que suivront le 3e, le second et le pouce; et quand il faudra procéder au delà, on se servira du troisième, du second et du pouce, comme on fait à la main droite, pour descendre. Pour descendre, le pouce étant posé d'abord, les autres doigts se succéderont jusqu'au 4e, après lequel joueront le 3e et le 4e, ou bien le pouce et le second[5].

Parmi les œuvres publiées par Venegas figurent des compositions de Soto, de Palero, de Pedro Alberto Vila. Grâce à Felipe Pedrell, les pièces d'orgue de ces musiciens sont, maintenant, accessibles à tous. Elles ressemblent encore beaucoup à des motets écrits pour les voix[6]. Cependant, le désir de profiter des ressources de l'orgue y apparaît : ainsi, dans le verset du 6e ton de Soto, se trouvent des épisodes en duo, qui se correspondent, alternativement graves et élevés, et on peut croire que ce dialogue doit être marqué et embelli par la diversité des jeux[7]. Comme on le voit par le sommaire des différents livres, les compositions ornées (*glosadas*) sont nombreuses en ce *Libro de cifra*. Parmi les pièces de ce genre, je signalerai une transcription pour deux instruments de « Belle sans pere » de Crecquillon, à douze voix (fol. 57 *b* et 58 *a*). Des *glosas*, dont beaucoup sont attribuées à Palero, y sont jointes à maintes compositions de Jaquet, de Verdelot, de Josquin, de Gombert, de Mouton. Venegas nous propose aussi d'étranges concerts : ainsi, une fugue à 40 voix, réparties entre 10 instruments. A la fin du livre sont quelques *entradas*, dues à de « fort bons auteurs ». En voici une dont la simplicité n'est point privée de grâce (fol. 73 *b*) :



1. Bibliothèque nationale de Madrid, R 598 (un autre exemplaire se trouve sous la cote R 6497).

2. Le point de départ est le *fa* grave, représenté par 1 : une sorte de virgule est accolée aux chiffres de la première octave; dans la seconde, ils sont donnés sous la forme ordinaire; dans la troisième, ils sont suivis d'un point; dans la quatrième, de deux. La composition est divisée en mesures, et les valeurs sont déterminées par la place que les signes occupent.

3. D'après Cerone, le *tiento* doit être fait sur des motifs amples, et les différentes parties doivent être assez éloignées, afin que les auditeurs les distinguent bien quand on joue (*El Melopeo*, 1613, p. 661). C'est ce que Pietro Pontio, de Parme, exigeait pour la composition du *ricercare* (*Raggionamento di Musica*, 1588, p. 91, reproduit par M. Kinkeldey, ouvr. cité, p. 144). Dans le *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611) de S. de Cobarruvias, le *tiento* n'est considéré que comme une sorte d'essai de l'instrument.

4. Pour ces formes particulières à la musique profane espagnole, je renvoie à l'excellent article de M. R. Mitjana (*Encyclopédie de la Musique*).

5. Fol. 5 *b*.

6. *Antología de Organistas clásicos españoles, siglos* XVI, XVII *y* XVIII, 1er vol. (Madrid, libr. Alier, 1908).

7. P. 66 du recueil de Pedrell.

Venegas eut enfin le mérite de publier dans ce livre un certain nombre de pièces de l'illustre Antonio Cabezon, qui vivait encore; il était né, en 1510, à Castrillo de Matajudios; il devint aveugle dès son enfance[1]. Organiste et joueur de clavichorde de la chambre, il servit Charles-Quint et Philippe II. Il mourut en 1566. Ses œuvres furent publiées par son fils Hernando, en 1578[2] : elles comprennent des exercices, pièces à 2 et 3 voix sur le plain-chant, de courts *versos* dans les tons ecclésiastiques, des fauxbourdons, des versets pour les hymnes, pour le *Magnificat* des différents modes et pour le *Kyrie;* ces pièces, inspirées par le chant liturgique, sont suivies de douze *tientos* dans les différents modes. L'un de ces *tientos* est fait sur un *Cum sancto Spiritu*, de Josquin. Le reste de l'ouvrage est formé presque en totalité de motets à 4, 5 et 6 voix de compositeurs du XVIe siècle, ornés de « gloses ». Des variations sur *las vacas*[3] terminent le livre, où se trouve aussi une fugue canonique à quatre voix (*todas las bozes van por una*) d'un travail extraordinaire. Toutes ces œuvres ont été rééditées par M. Pedrell, avec d'excellents commentaires : aussi, chacun peut en reconnaître la beauté, en admirer les pures lignes mélodiques, graves et gracieuses à la fois. Dans un *tiento* du 2e ton (p. 57), se distingue ce jeu des chœurs alternatifs que j'ai déjà signalé chez Venegas (à partir de la 76e mes.) ; le *tiento* du 3e ton est formé de *fugas al contrario,* c'est-à-dire que les réponses sont l'inversion du sujet (p. 59). Enfin, le *tiento* du 4e ton est fort émouvant. Il se divise en quatre parties dans chacune desquelles Cabezon traite un thème différent; mais ces motifs ont une merveilleuse parenté de sentiment; ils sont en même temps languissants et passionnés ; le dessin en est parfois si peu marqué que les lignes semblent incertaines, près de se perdre dans le mystère de l'harmonie. On s'imagine qu'elles vont s'y dissoudre ou s'y confondre, et voici que leur plainte s'est ranimée et nous parvient plus distincte qu'auparavant : soit que la basse, accompagnée d'un contrepoint fluide, la redise à la fin de la première période; soit que, pendant la seconde partie, le ténor et le soprano répètent, tour à tour, un chant fiévreux et obstiné que toutes les voix reprendront dans la conclusion. Les accords et le rythme augmentent l'âpreté (voyez les dissonances caractéristiques, *sol dièse, do, mi,* mes. 31 et mes. 32) et le trouble de cette musique; en l'étudiant, on pense au jugement de Franchinus Gafurius : *Hyspani ploratus promunt*[4]. »

Peu de temps avant la mort de Cabezon parut le traité du dominicain Tomas de Sancta-Maria, intitulé *Arte de tañer Fantasia* (1565)[5]. L'auteur y assure que, en usant de sa méthode, les musiciens arriveront, en peu de temps et sans grand peine, à jouer soit des instruments à clavier, soit de la *Vihuela* ou de tout autre instrument sur lequel on peut exprimer de la musique à trois ou quatre voix, ou davantage. Il pose huit règles pour *tañer con toda perfection y primor.* A son avis, une œuvre n'est plus la même, quand elle est jouée par un artiste diligent, ou par un musicien mal exercé. Il dit comment il faut placer les mains et « attaquer » les touches, comment s'obtient la pureté dans le jeu; il nous apprend à procéder *con dedos convenientes*, le 3e étant le « doigt principal » de la main droite, le 2e et le 3e « les principaux » de la gauche, par lesquels il faut commencer et finir les trilles. Le pouce ne se mettra point sur les touches noires, sinon pour former les octaves, ou s'il est impossible de faire autrement (1re partie, ch. XVIII). Au chapitre XIXe *Fray* Tomas décrit la manière de « *tañer con buen ayre* ». De plusieurs noires qui se suivent, les notes impaires seront pointées, et les paires égales à des croches (♩·♪ ♩·♪) : les croches successives subiront une transformation analogue (♪·♪) ou d'ordre inverse (♪·♪), mais la façon la « plus galante de toutes » sera de hâter, sur quatre croches, les trois premières comme des doubles croches, et de retarder la quatrième, par compensation. A la théorie du « bon air » se rattachent les préceptes relatifs aux ornements, *redobles* ou *quiebros*[6].

Le P. Luis Villalba, organiste de l'Escorial, a publié les compositions données dans ce traité. Elles sont presque toutes en style d'imitation; parfois les voix s'y répondent, en épisodes successifs à deux parties, procédé cher aux organistes espagnols (cf. p. 1. et p. 13 de la réédition ; fol. 120 *b* et 121 *a* de l'original), ou bien les duos y alternent avec les phrases à 3 (p. 24; fol. 77 *b* de l'orig.). Sancta-Maria excelle à inventer d'alertes mélodies, aux contours nets, à la cadence précise[7], qui charment sur-le-champ; mais, alors même qu'il use de lignes plus molles, de tons moins vifs, et que sa musique est presque le commencement d'un rêve, jamais il n'entraînera l'auditeur dans ces régions de mélancolie où se consument un Cabezon et un Victoria. Son esprit discipliné se refuse aux transports mystiques; la règle du cloître et de la liturgie dirige et modère les affections de son cœur : ses émotions ne tiennent leur origine et leurs limites que de son état de religieux ; et ce qui lui est ordonné ou licite d'éprouver, il aurait scrupule de le déclarer en des termes qui ne fussent pas admis au rituel de la musique. Une docilité si parfaite le réduit au rôle d'un irréprochable organiste de couvent, qui joue d'après la « couleur du temps », judicieusement, agréablement, dévotement. Mais les pièces où il traite plusieurs thèmes successifs n'en sont pas moins de fort bons spécimens de ce que les Italiens du même temps eussent nommé des *ricercari.*

Une seule pièce témoigne, pour nous, du talent de ce Francisco Peraza (1564-1598) qu'admiraient Guerrero et Phil. Rogier, le maître de la chapelle royale. Ils disaient qu'il avait un ange en chaque doigt[8], et, vraiment, sa musique est un mélange de liberté ailée

1. Voyez, dans l'art. de M. F. Lliurat *Revue S. I. M.*, 1910, p. 604, quelques notes sur Cabezon, suivies d'un *fac-simile* de la notation chiffrée des Espagnols.

2. Les compositions de Cabezon ont été rééditées. F. Pedrell les a publiées dans le 3e vol. de l'*Hispaniae Schola musica sacra* (1895-1897). Il donne la bibliographie des études faites sur l'auteur; voyez aussi la préface de son *Antologia* déjà citée (1er vol.), et les articles sur Cabezon réunis dans le numero de juin 1910 de la *Musica sacro-hispana*.

3. On trouve aussi chez Venegas (fol. 65 *b* des *differencias* sur ce motif, tiré de la psalmodie du 1er ton, sur laquelle on avait ajusté, pour la graver plus sûrement dans la mémoire des élèves, les paroles *Guardame las vacas*.

4. *Theorica musice*, Milan, 1492, livre V, ch. 8.

5. Il était terminé et reçut l'approbation dès 1557. On en trouve un exemplaire à la Bibl. nationale, Réserve Vm8, 18.

6. Voyez l'ouvrage déjà cité de M. Kinkeldey. Dans la préface de son *Antologia de Organistas clasicos* (1914), le P. Luis Villalba a réédité plusieurs chapitres du traité de Tomas de Sancta-Maria.

7. Par exemple p. 7, p. 8, p. 10, p. 13 de l'édition du P. Villalba.

8. Cf. la préface de l'*Antologia* du P. Villalba (1er vol.) : la composition est publiée dans ce recueil, ainsi que dans celui de M. Pedrell.

et de recueillement. Nous citerons encore les fils de CABEZON, Juan et Hernando, qui ont laissé quelques œuvres, et ce Gregorio SILVESTRE[1] dont ZAPATA nous raconte si joliment comment il obtint, au concours, d'être nommé organiste de Grenade[2]

Les facteurs d'orgues les plus renommés à cette époque en Espagne, étaient les BREBOS, originaires des Flandres. On peut lire, dans le 8e vol. de *La Musique aux Pays-Bas*, d'Edmond VAN DER STRAETEN, quels furent les travaux de Gilles BREBOS l'ancien († 1584), comment Juan BREBOS perfectionna en 1592 un orgue de la cathédrale de Tolède, et combien Gilles et Gaspard BREBOS mirent de variété dans les quatre orgues fameuses de l'Escorial : la voix humaine et les trompettes y étaient incomparables; l'organiste y disposait de flûtes ouvertes ou bouchées, de sifflets, de *chirimias*, de cornets, répartis sur 2 claviers avec pédale ; il pouvait, à son gré, embellir sa musique en y mêlant le son du rossignol, du tambour ou des *cascabeles*, ou faire gémir toutes les voix de l'orgue, par le moyen du tremblant[3].

Sebastian AGUILERA DE HEREDIA[4], dont un livre de *Magnificat* sur les huit tons (1618) a été réédité par Hilarion ESLAVA (*Lira Sacro-Hispana*, XVIIe s. 1re série), a laissé quelques pièces d'orgues que le P. VILLALBA donne, dans son *Antologia* déjà citée, d'après un texte manuscrit conservé à l'Escorial. Ces œuvres sont fort intéressantes, pour l'harmonie, pour la forme, et pour la manière de traiter le plain-chant.

Les compositions où la disposition des accords est remarquable, sont les deux *tientos de falsas* du 4e ton, et le verset de *falsas*, du 6e (éd. du P. VILLALBA, p. 33, p. 36, p. 40; cf. l'*Antologia* de M. F. PEDRELL, p. 64 et p. 74). Par *falsas*, AGUILERA entend les dissonances. « Elles sont au nombre de trois, la seconde, la quarte et la septième », écrivait Tomas DE SANCTA-MARIA (*Arte de tañer fantasia*, 1565, fol. 2). AGUILERA pratique ces dissonances avec une persévérance méthodique où l'audace ne manque point, et il en connaît d'autres encore, plus mordantes ou plus incertaines. Il excelle à préparer, par une chaîne d'accords de septième, la cadence d'un repos; il la promet de loin, il en retarde la chute, il veut que, prévue, elle surprenne pourtant; on sent que la note décisive va tomber, on l'a déjà dans l'oreille, et voici qu'elle y résonne en effet, mais non pas comme la fin paisible d'une période bien ménagée, car elle est jointe à des tons rudes qui changent en âpre transition la conclusion espérée (p. 34, 4e portée, de la mes. 5 à la mes. 11). Dans la pièce du 6e ton, se trouvent aussi d'ingénieuses progressions d'harmonie (p. 40, 3e portée, de la mes. 4 à la mes. 8; p. 41, 1re portée), dont la nouveauté semble d'autant plus extraordinaire qu'elles y sont rapprochées de motifs de tournure archaïque[5].

La structure aussi des œuvres d'AGUILERA est assez particulière : le premier de ses *tientos de falsas* du 4e ton (p. 33) est fait sur un seul thème, languissant et sévère, développé en contrepoint au commencement de la composition, délaissé au milieu pour des figures peu distinctes et des suites d'accords, mais repris dans la dernière partie, et traité enfin par augmentation, au ténor : la pièce est ainsi divisée en trois, bien nettement. Dans l'autre *tiento de falsas* du 4e ton, deux thèmes, l'un montant, l'autre descendant, le premier plus uni et plus calme, le second un peu plus souple, sont constamment associés. Enfin, ses grands *tientos* sont d'une ampleur et d'une animation vraiment extraordinaires. Il n'y prend qu'un seul thème et le développe par fugue, y joint des contresujets rapides, en diversifie le rythme, va même jusqu'à l'accompagner d'accords sous lesquels il trace un dessin continu de la basse (v. p. 44), de sorte que les développements sont d'une extrême variété, et, bien souvent, témoignent de la grande puissance d'invention qui est propre à l'auteur.

S'il y a moins de force dans les pages où il orne le plain-chant, il faut cependant louer la grâce toute simple des lignes qu'AGUILERA décrit sous la mélodie du *Salve* (p. 47); enfin, la psalmodie du 8e ton, dont il prend la finale pour thème, lui fournit la matière d'un *tiento* nerveux (p. 78), qu'il développe avec la même richesse et la même vigueur de rythme que les œuvres analogues que nous avons déjà signalées.

Plusieurs des pièces d'AGUILERA qui sont publiées d'après les textes manuscrits de l'Escorial se retrouvent dans un recueil conservé à la Bibliothèque nationale de Madrid. Ce recueil, intitulé *Huerto ameno de varias flores de musica recogidas de varios organistas*, fut formé en 1709 par Fr.-Antonio MARTIN[6]. Ainsi l'*Obra de primero tono*, éditée par le P. VILLALBA (*Antologia*, p. 41), s'y trouve au fol. 11 ; une autre pièce du 1er ton (*Antologia*, p. 49) est au fol. 18 *b*; le *tiento* du 4e ton (*Antologia*, p. 36) y figure au fol. 53. Les compositions parmi lesquelles se rencontrent des œuvres reconnues pour être d'AGUILERA sont organisées en séries, d'après la suite des huit tons. Sont-elles aussi, toutes, du même musicien, ou le copiste a-t-il emprunté à plusieurs, dans le dessein de réunir, les unes après les autres, un certain nombre de pièces du même ton? Il serait difficile de se prononcer. Remarquons, cependant, que, bien souvent, les thèmes ont beaucoup d'analogie avec les thèmes d'AGUILERA, et tout d'abord avec ceux qui contiennent des intervalles altérés. On peut rapprocher le sujet sur lequel est écrit le *tiento* du 4e ton (*Antologia*, p. 55), de ces différents sujets (A, fol. 1 *a*; B, fol. 38 *a*; C, fol. 55 *b*: D, fol. 60 *b*; E, fol. 149 *b*) :

1. Parmi les organistes espagnols du XVIe siècle, il faut citer aussi JIMÉNEZ, dont M. PEDRELL a publié un verset et deux batailles (*Antologia* citée). Dans son *Enchiridion siue manuale de oratione et horis canonicis*, écrit vers 1550 et publié en 1580, Martinus ab AZPILCUETA condamne déjà ce « tumulte guerrier » que les Français ont imaginé d'imiter et que les Espagnols n'ont que trop bien accueilli à l'église (p. 224).

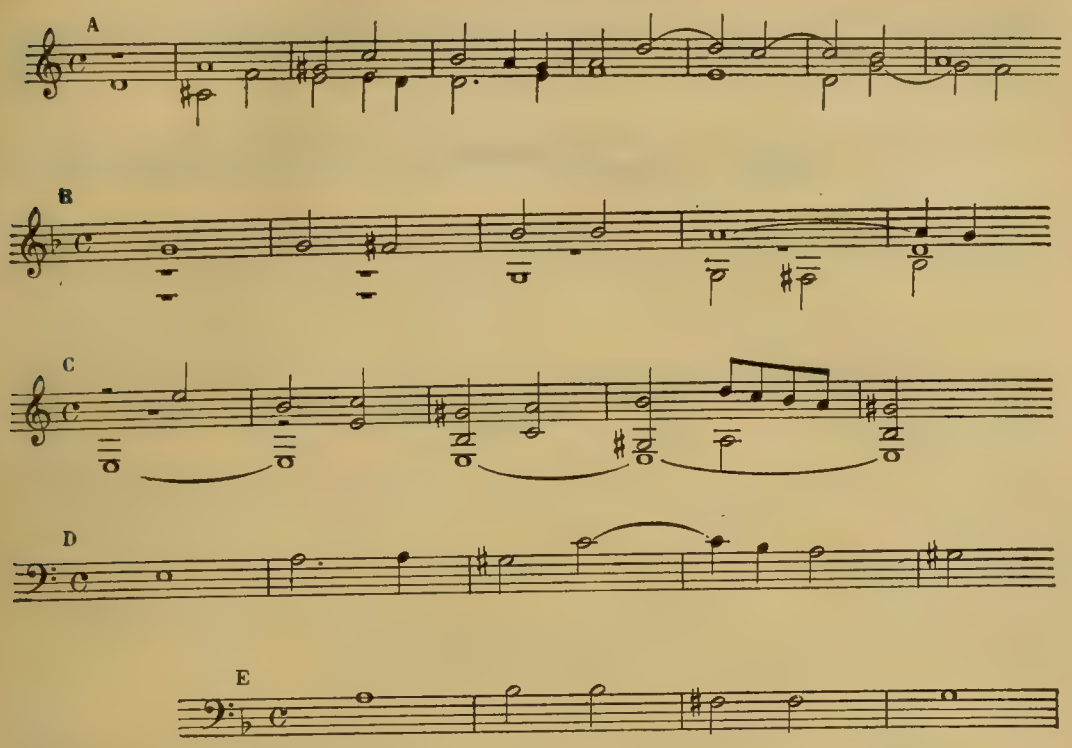
2. L'anecdote a été traduite par M. COLLET (*Le Mysticisme musical espagnol*, 1913, p. 254).

3. Les organistes espagnols emploient encore maintenant le tremblant avec le grand jeu : l'effet est étrange et parfois fort émouvant. Rappelons que dans les orgues d'Espagne, les tuyaux des anches sont placés « en chamade », dirigés vers la nef de l'église. Dans le numéro de juin de 1910 de la *Musica sacra hispana*, M. Vicente DE GIBERT donne quelques indications sur les orgues anciennes d'Espagne (p. 35). La 4e livraison des *Sammelbände* de la Soc. int. de mus. de 1913 contient un article de M. Arthur George HILL, intitulé *Mediaeval Organs in Spain*. On y trouvera la composition d'un orgue de Gérone (p. 490).

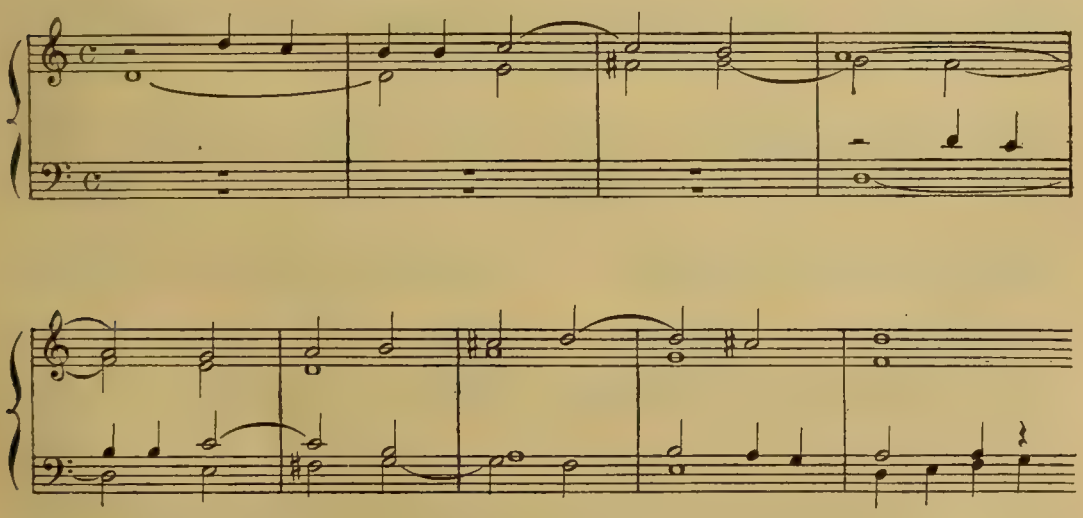
4. AGUILERA naquit vers 1570 ; en 1603, il quitta Huesca pour Saragosse, où il fut organiste de l'église métropolitaine.

5. Voyez, p. 40, 2e portée, mes. 4, 3e portée, mes. 10, p. 41, 2e portée mes. 2 et mes. 5, la tierce interposée entre la sensible et la tonique, comme on le remarque dans la musique du XVe siècle et encore chez Josquin DES PRÉS. On trouve aussi cette formule chez CABEZON dans un *tiento* de son *Libro* de 1557 (*Hispaniae Schola musica sacra* de M. PEDRELL, vol. VIII, III, p. 37)

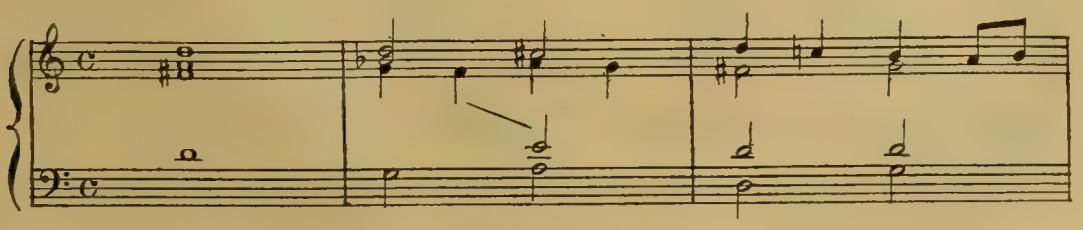
6. Ce livre contient, après une série de pièces des 8 tons, des compositions profanes, des *tocatas alegres* pour orgue et violon de CORELLI (ce sont les sonates connues), des danses de différentes espèces, *las folias*, une gavotte de ARDEL (HARDEL?), et d'autres œuvres d'origine française. Le volume, qui avait été donné à BARBIERI par son ami S. de SOTO en 1866 porte le no IV. Il serait fort intéressant de retrouver les autres.

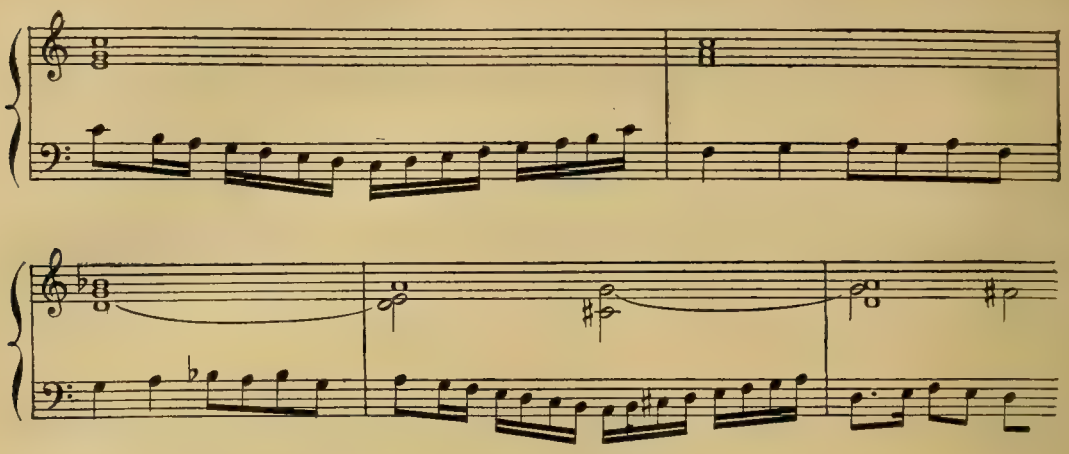


On voit aussi la réponse au premier motif se faire par un motif de mouvement contraire, comme dans le *tiento* du 4e ton donné dans l'*Antologia* (p. 36) :

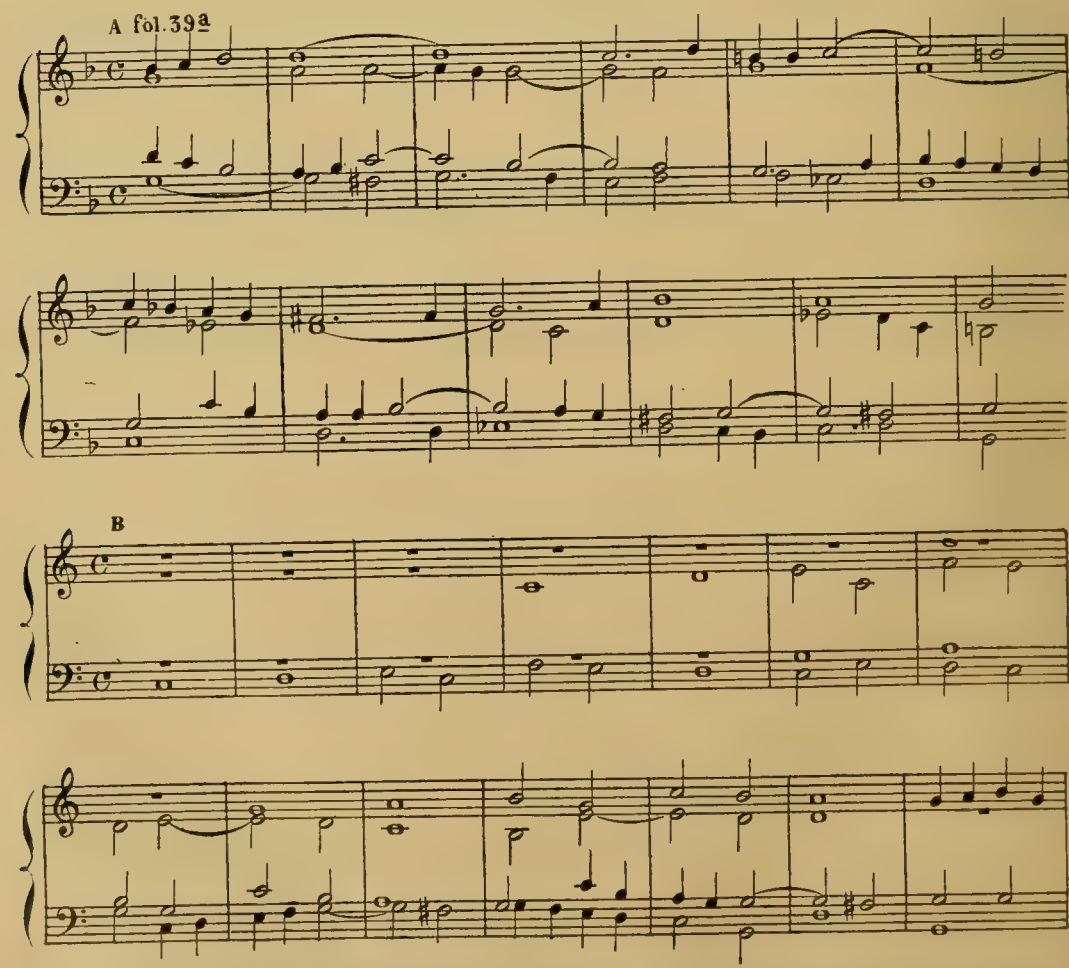


Au début d'une *obra* du 1er ton (fol. 21 *b*), paraissent des accords et des passages, distribués comme dans le développement de certaines des pièces rééditées :

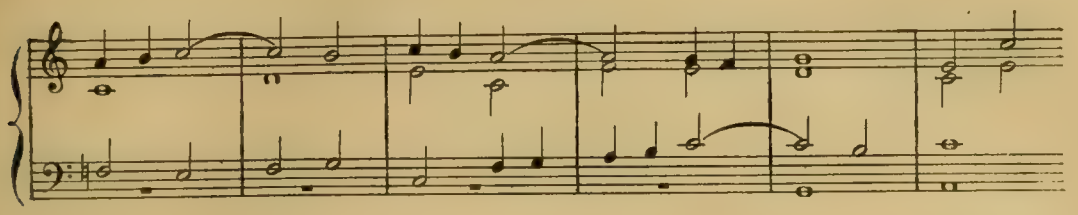


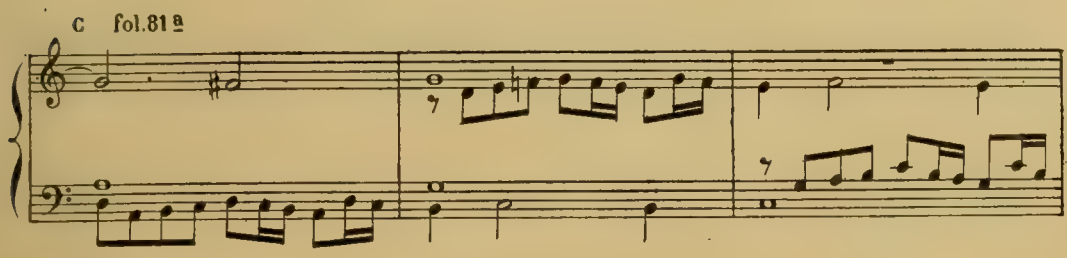


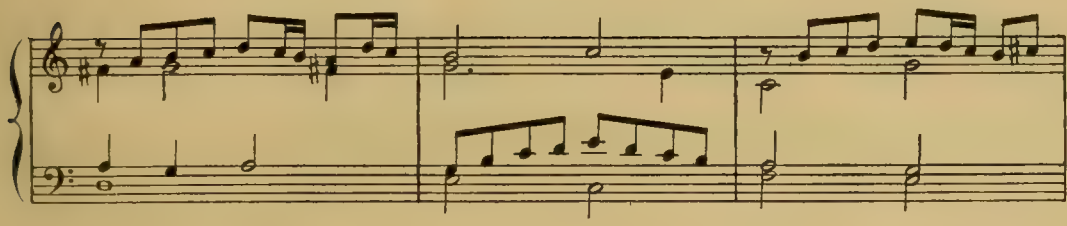
Si, d'autre part, le style harmonique de la deuxième *obra* du deuxième ton (A) ne désigne pas indubitablement Aguilera, le thème quasi liturgique et le développement de la deuxième pièce du 5e ton (fol. 80) sont bien du même caractère que dans certaines compositions du même auteur. Comparez le début (B) avec le début de l'*obra* du 1er ton (*Antologia* du P. Villalba, p. 48), rapprochez le développement (C) des développements d'autres œuvres (p. 42, pp. 50-52 de l'*Antologia*), observez que les petits motifs arpégés (D) se rencontrent aussi, plus animés, à la vérité, dans l'*ensalada* du 8e ton (*Antologia*, p. 72)[1], vous reconnaîtrez en tout cela la manière d'Aguilera : étrange survivance de son style, si cette musique n'était pas de lui :

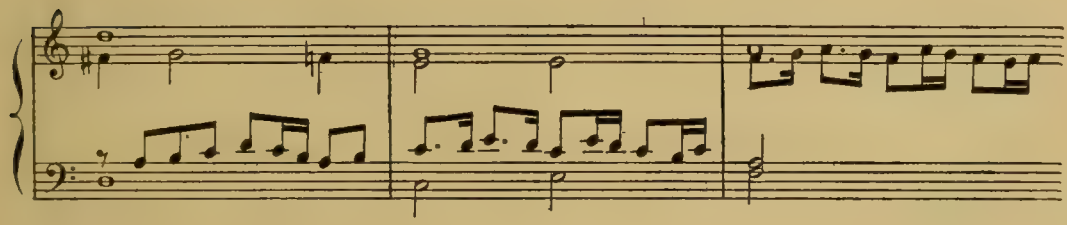


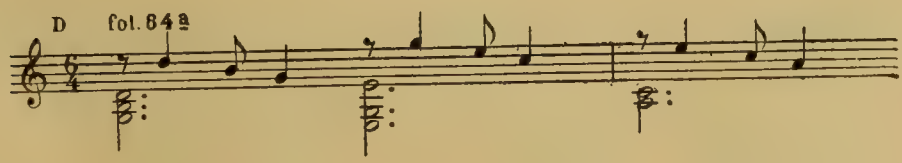
1. Dans les pièces du 8e ton, on en rencontre une, la 3e (fol. 163 *a*), qui a beaucoup d'analogie avec l'*ensalada* publiée par le P. Villalba.



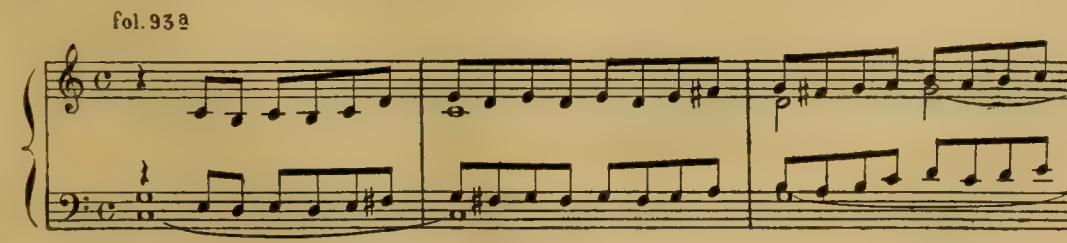


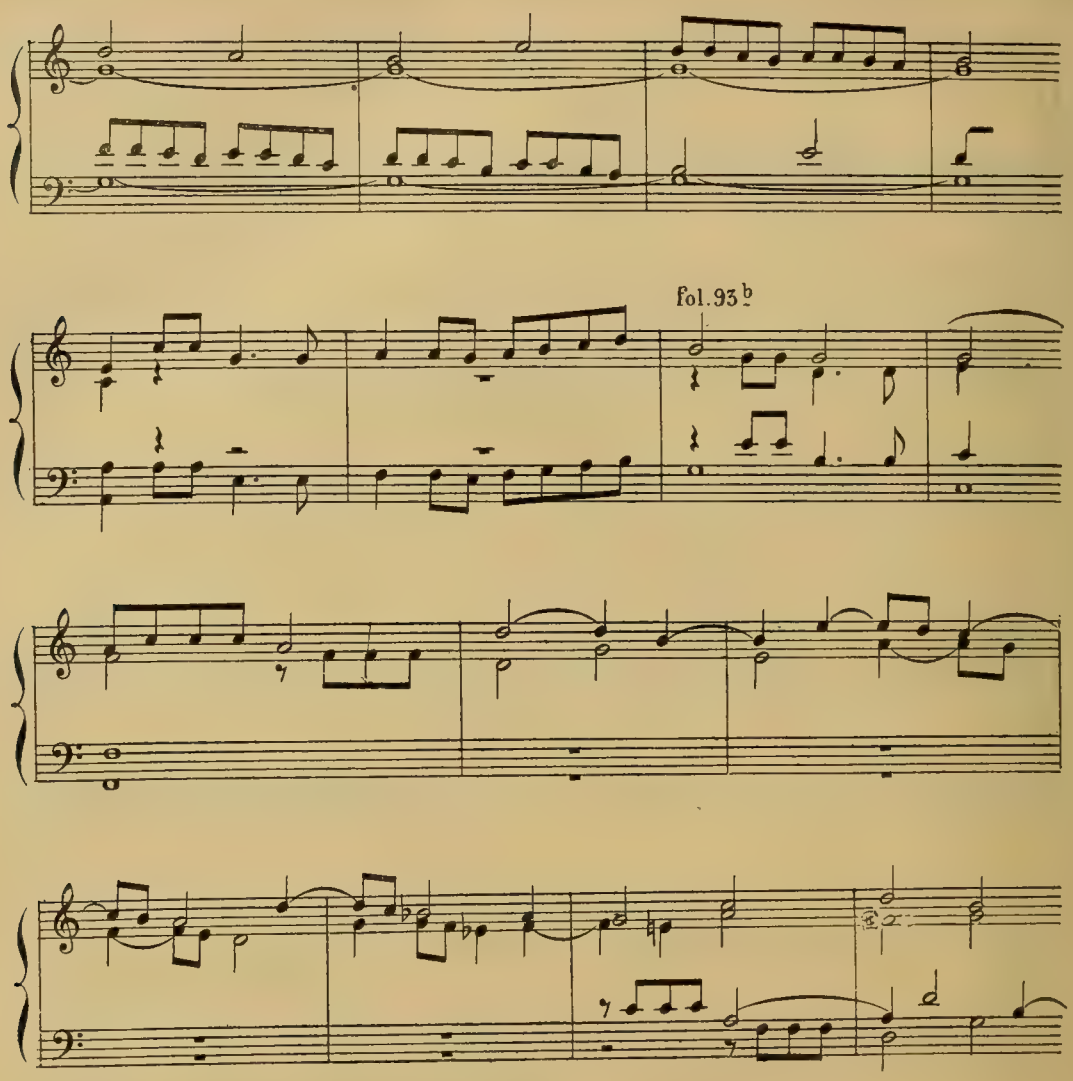






Enfin, cette pièce est fort étendue (du fol. 80 jusqu'au fol. 89 *b*), et Aguilera, on le sait, est abondant. Je signale encore, dans le même manuscrit, une pièce du 5e ton, dont voici les éléments principaux (dans la conclusion, paraît un motif tiré de la deuxième partie du motif cité en second lieu) :





Une seule œuvre, un *tiento* du deuxième ton, publié par M. Pedrell et par le P. Villalba, dans les recueils cités, vous permet d'apprécier le talent de Clavijo, sans doute ce Bernardo Clavijo qui occupa la chaire de musique à Salamanque, après l'illustre Salinas, et devint ensuite maître de chapelle du roi[1]. C'est une des compositions graves, et de forme un peu vague, où des accords rugueux percent le sombre tissu du contrepoint. Les Espagnols excellent en cette musique, dont le caractère est tout semblable à celui de leur peinture.

*
* *

On peut rapprocher des œuvres d'Aguilera les pièces contenues dans les *Flores de musica* que publia en 1620, à Lisbonne, le P. Manoel Rodrigues Coelho, claveciniste du roi. Le *Pange lingua* et l'*Ave maris stella* y sont traités quatre fois chacun, la mélodie étant présentée dans chacune des parties; cinq versets pour l'*Ave maris stella* s'y trouvent encore; puis l'auteur donne des compositions sur le *Magnificat* des différents tons[2], où l'orgue accompagne à quatre voix le *cantus firmus* donné tout au long avec les paroles; suivent le *Benedictus* des 8 tons et les *Kirios;* enfin, le livre renferme des *tientos* qui, pour la plupart, étant formés sur plusieurs thèmes, appartiennent au genre du *ricercare,* tandis que trois de ces pièces (16, 20 et 21), n'ayant qu'un sujet, sont, en somme, des fantaisies. Dans ces *tientos* se manifestent cette ampleur et cette animation vraiment instrumentales que nous avons observées chez Aguilera. Les deux maîtres en sont au même point d'émancipation de la musique de clavier que le sont « les Hollandais au temps de Sweelinck, les Allemands au temps de Scheidt, les Italiens au temps de Frescobaldi ». C'est M. Seiffert (*Gesch. der Klaviermusik,* p. 148) qui fait cette remarque, au sujet de Coelho seulement, les œuvres d'Aguilera n'ayant été publiées que longtemps après l'achèvement de son livre. Il montre aussi que l'un des *tientos* de Coelho, le 21e, est fondé sur le même thème qu'une fantaisie de Sweelinck (p. 30 du 1er vol. des œuvres complètes), et il considère que, par l'in-

1. Voyez l'intéressante notice sur Clavijo dans l'*Antologia* du P. Villalba (p. 10).

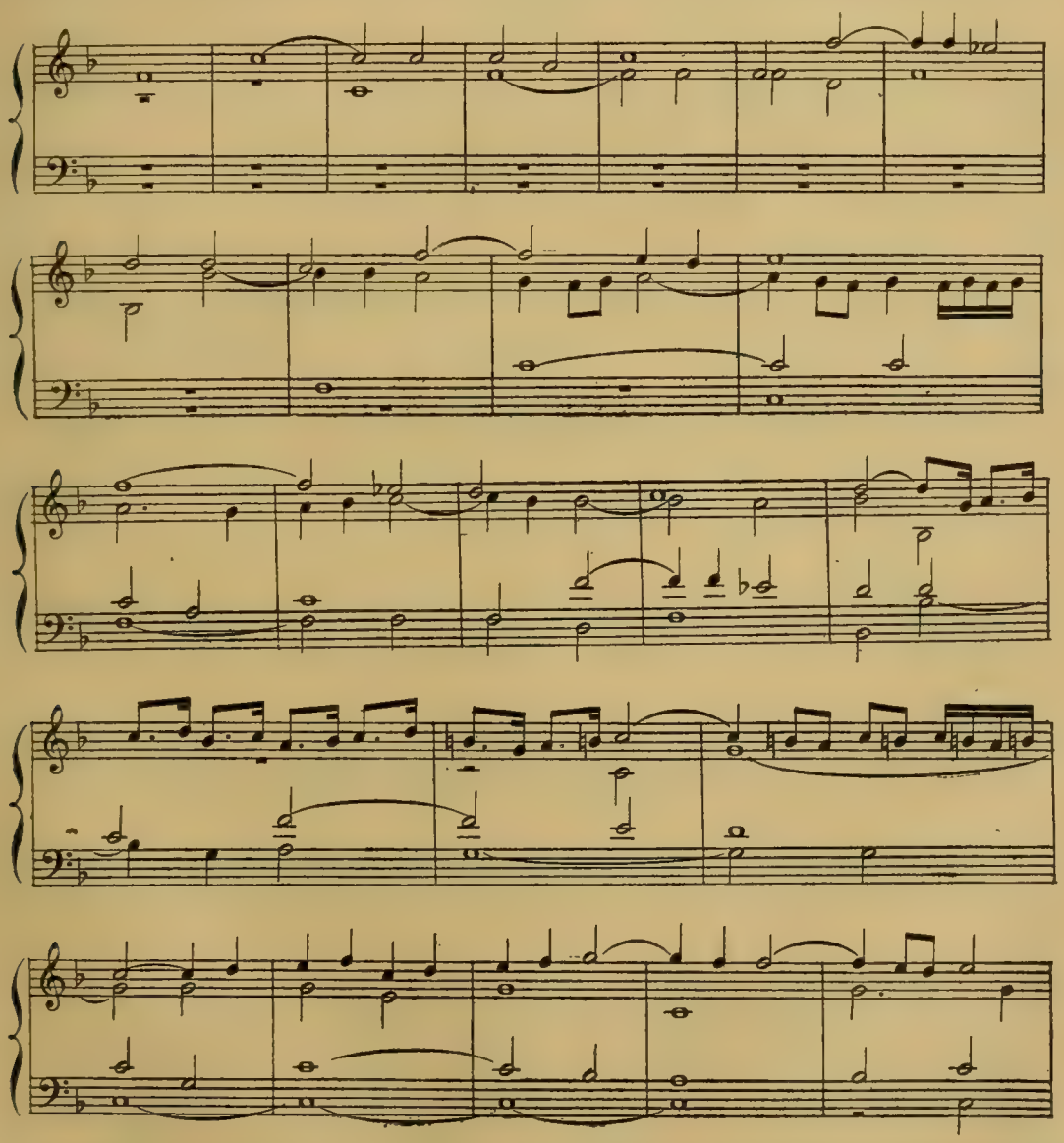
2. Les œuvres de Coelho, que nous n'avons pu avoir entre les mains, sont étudiées ici d'après A.-G. Ritter, qui en donne deux versets (nos 55-56 de la 2e partie de sa *Gesch. des Orgelspiels;* cf. 1re partie, p. 76), et d'après M. Seiffert (ouvr. cité, p. 146).

termédiaire de SWEELINCK, l'art anglais pénétra ainsi en Portugal.

⁂

La *Facultad organica*[1] de Francisco CORREA DE ARAUXO est à la fois une méthode d'orgue et un recueil de pièces diverses. CORREA, prêtre et organiste à la collégiale du Saint-Sauveur à Séville, fit publier cet ouvrage en la ville d'Alcala, en 1626. Les préceptes y tiennent une place importante, et les applications musicales y sont nombreuses, et présentées en ordre progressif. Tout est noté en *cifra*[2], procédé facile et parfait qui, affirme CORREA, fait honneur à l'esprit des Espagnols, et dont il explique l'usage. Il donne aussi des règles de doigter, propose des exemples pour trois doigts, pour quatre, et même pour cinq, si le passage que l'on joue s'achève plus aisément en usant du cinquième doigt que de tout autre. Pour atteindre l'octave, soit que l'on doive en jouer les deux termes en même temps ou successivement, par saut, on emploiera le premier doigt et le cinquième. Pour éviter toute confusion dans les termes, CORREA prend soin de bien déterminer l'ordre des doigts, du premier, le pouce, au quatrième, l'annulaire ou doigt « du cœur », et au cinquième, « le plus petit de tous, que l'on appelle vulgairement *melgarito* ».

Parmi les compositions publiées dans la *Facultad organica*, se trouvent des pièces de chant *glosadas*, comme dans de plus anciens recueils : ainsi *Un gay bergier* de Th. CREQUILLON est orné de diminutions en triolets, et, dans *Suzanne un jour*, les traits rapides sont prodigués[3]. Au contraire, CORREA n'abuse pas constamment des fioritures dans le *tiento* du 6e ton écrit sur la première partie de la *Batalla* de MORALES, dont voici deux fragments[4] :



1. *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica : con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural* (Bibl. nat. de Madrid, R. 9279).

2. Voyez plus haut, page 1202, note 2, ce que l'on entend par *cifra*.

3. Voyez par ex. fol. 167.

4. Ce *tiento* donné au fol. 70 est du troisième degré, où les pièces citées sont plus difficiles que dans les deux précédents.

P. 50.

C'est aussi avec sobriété que sont accompagnés le *Lauda Sion* (A) et le cantique de l' « Immaculée Conception » *Todo el mundo en general* (B).

fol. 199.

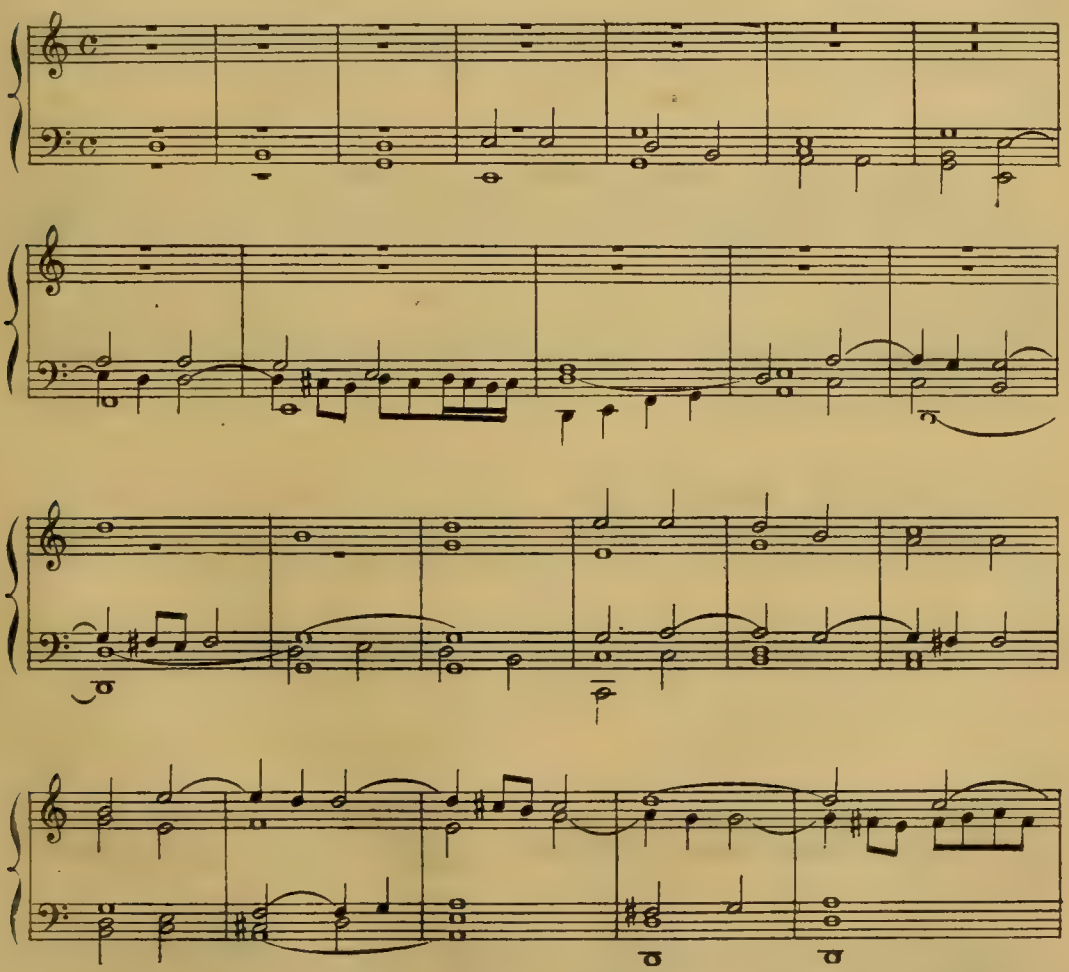
A

B le plain chant au ténor fol. 202.

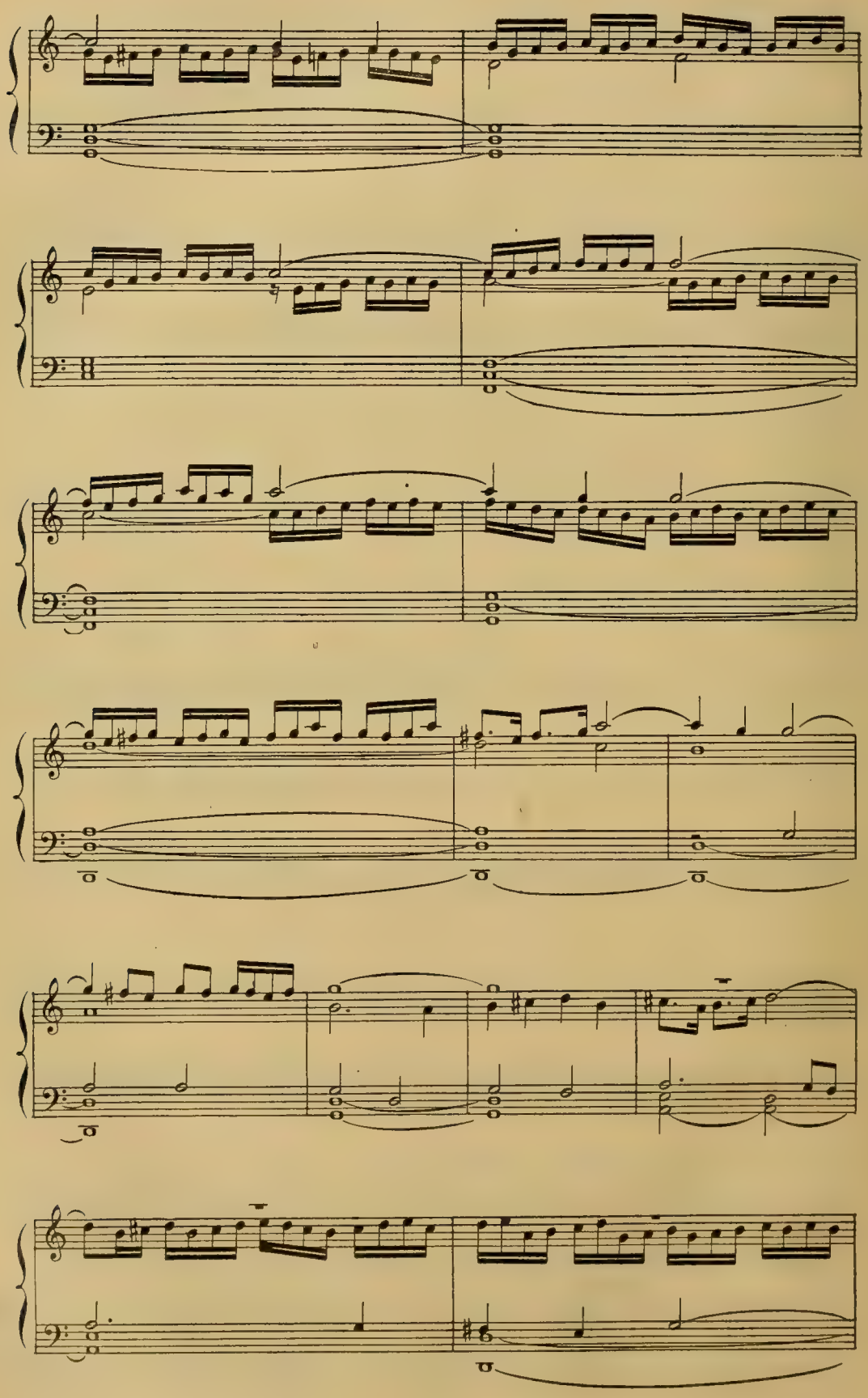
To - do el mun do en ge - ne - ral

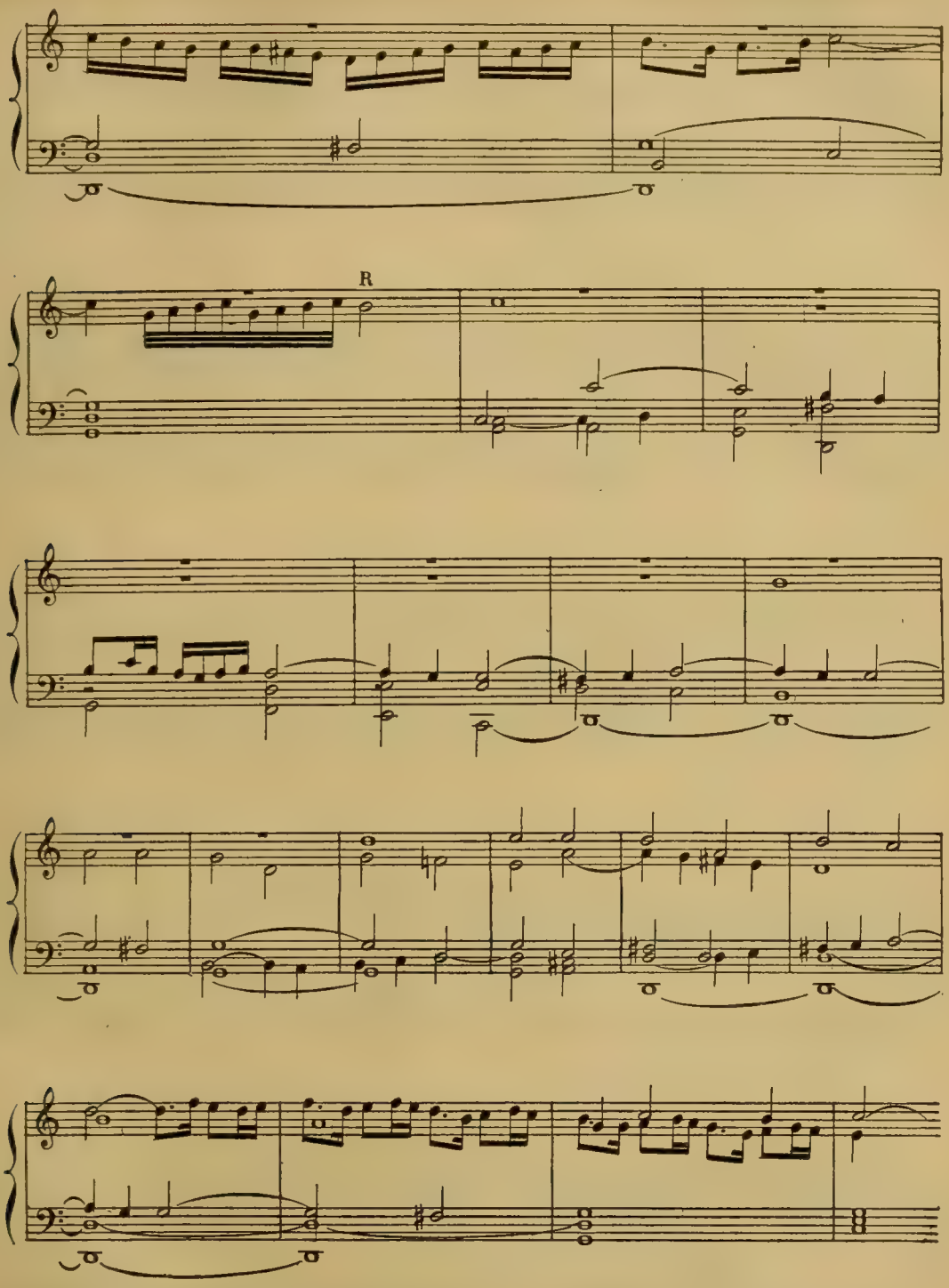
A - vo - zes Rey - na es - co - gi - da, etc.

Pour jouer les pièces à cinq parties, Correa recommande l'usage de jeux différents, par le moyen desquels on évite la confusion des voix intermédiaires; par exemple, s'il convient de marquer les deux parties supérieures, on les jouera avec le « plein » de l'orgue, et les basses se feront sur les flûtes, ou bien, au contraire, les notes du dessus seront données par le *flautado*, et les basses, par le *lleno* ou les trompettes. Ce passage (fol. 140) montre ce qu'était une composition ainsi partagée, les deux voix aiguës étant exprimées avec plus de force que les trois graves[1] :



1. A la mesure 17 du fragment que je donne, la lettre R signifie *redoble* (trille); à la mesure 11, avant la fin, Correa fait cette déclaration au sujet de l'accord du 3e temps : *Diathesaron iudicaui consonantiam*; il prend ainsi parti dans la controverse au sujet de la quarte.





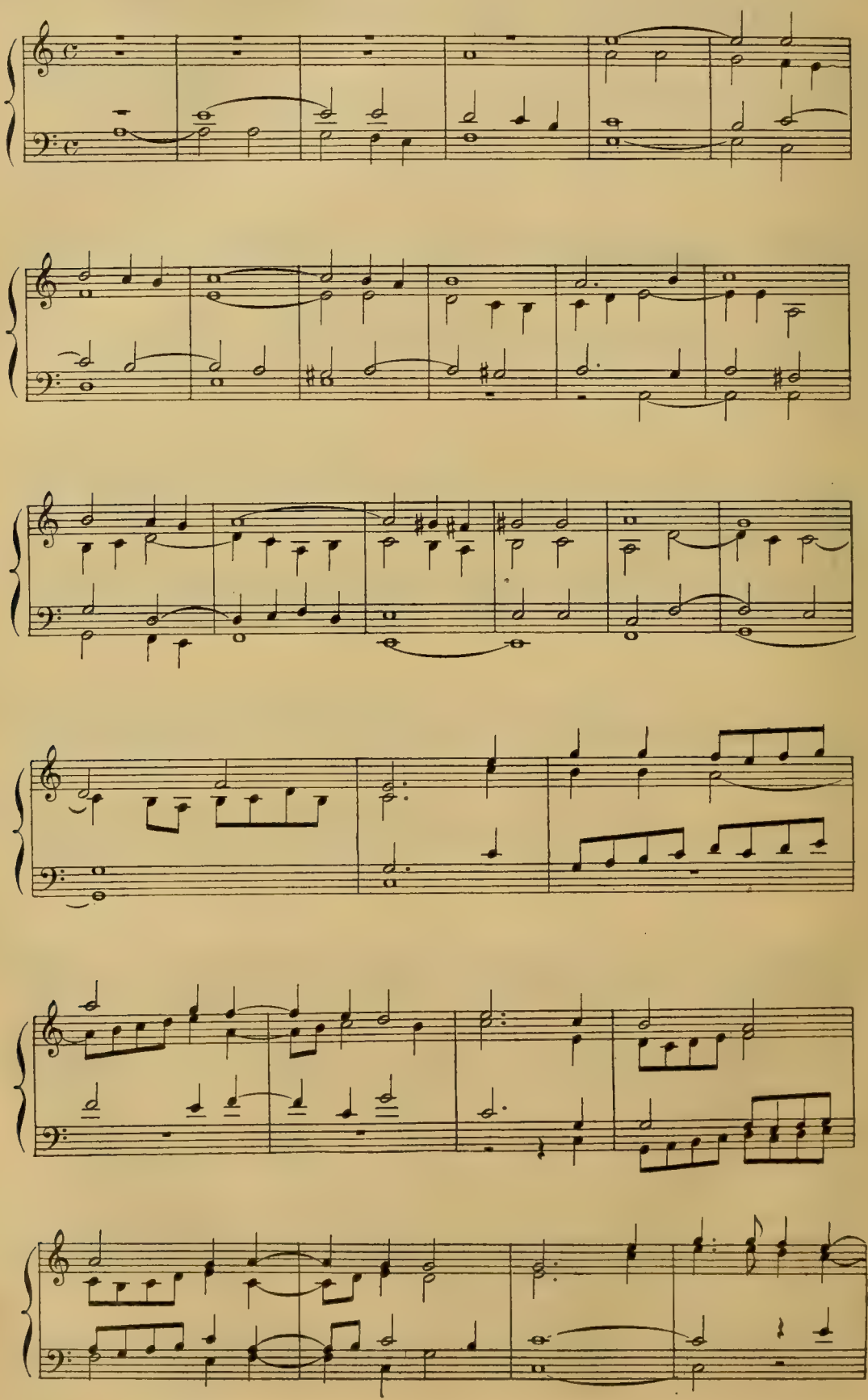
Un *tiento* du 4e ton, en manière de *cancion*, nous montre, chez Correa, un compositeur grave. Les plaintes sont profondes et infinies, comme les plaintes des maîtres espagnols qui l'ont précédé. Il aime les accords dissonants, et les rythmes las ou haletants; il ne laisse la mesure s'animer que pour en rompre l'élan par des chocs plus lourds; parfois, les harmonies sombres où il s'attarde conviendraient pour accompagner les chansons des captifs, *llenas de dolor y sentimiento,* dont Calderon nous parle[1]; il semblerait que le musicien voulut nous rappeler que

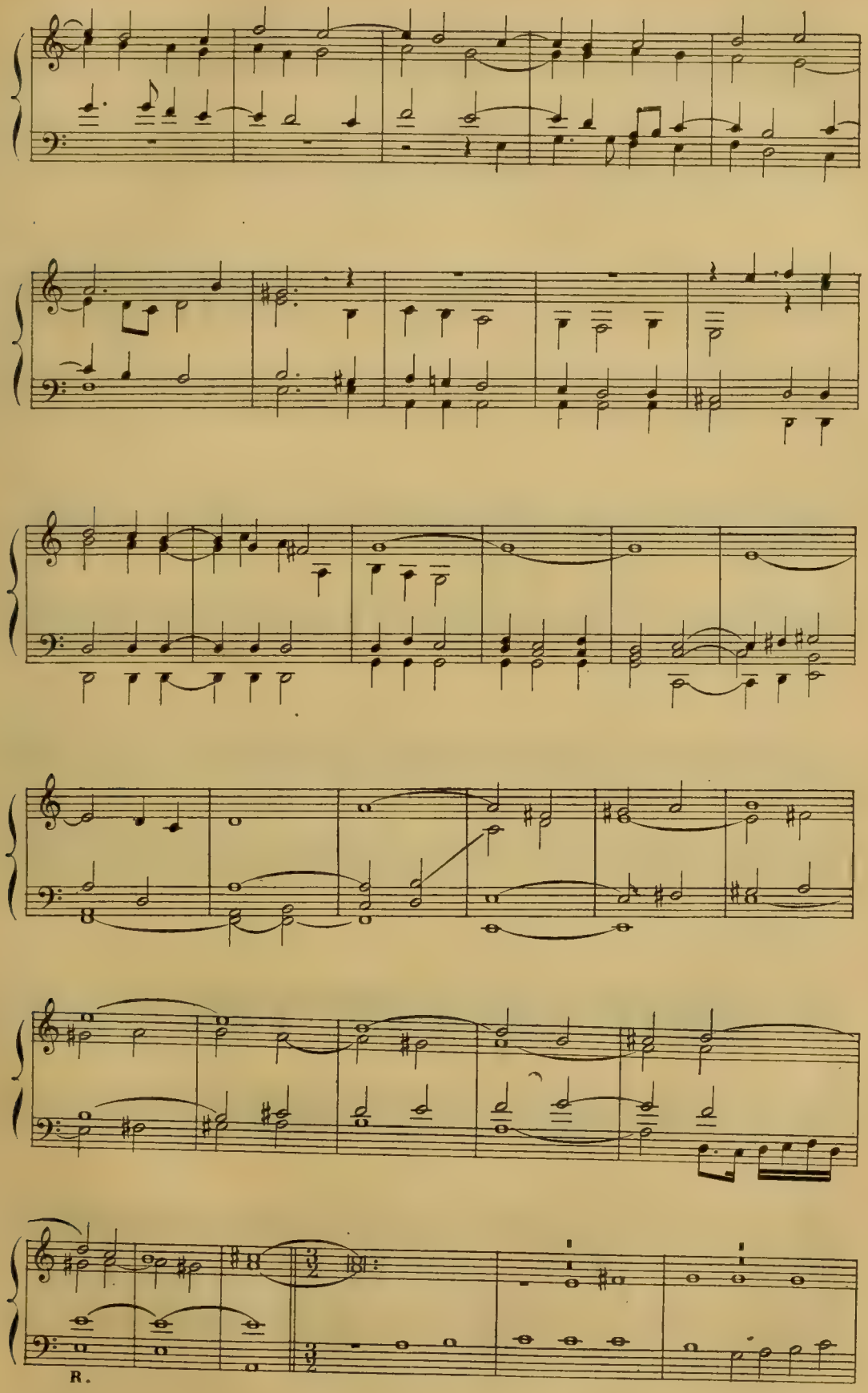
Siempre traen paces juradas
La música y la tristeza[2],

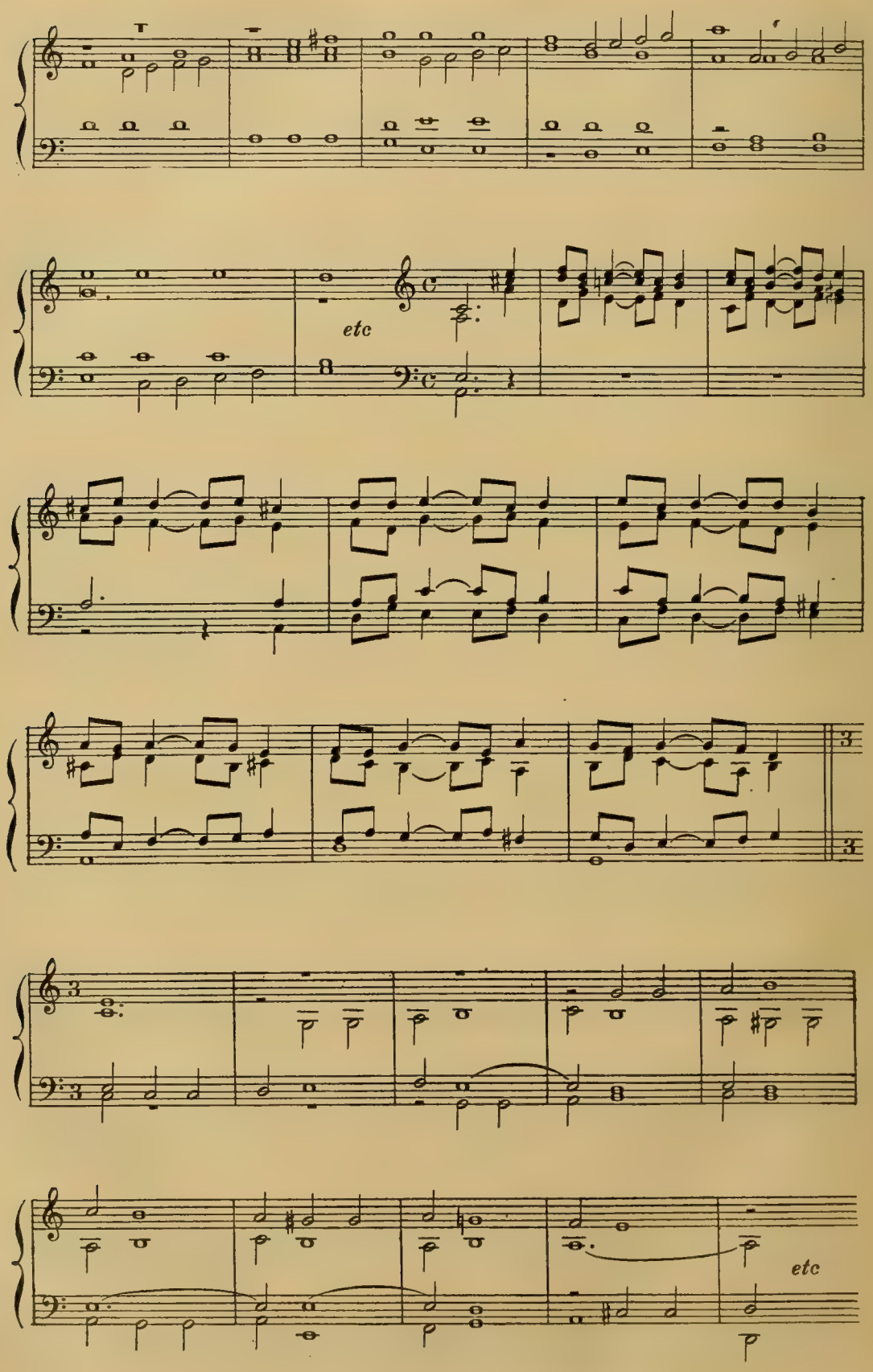
et il justifie d'avance la remarque de Taine sur le peuple espagnol : « Ce qui le distingue entre tous les autres, c'est le besoin de la *sensation âpre et poignante.* Tel est son état préféré; les autres lui paraissent plats[3]. » Cette mélancolie devient fiévreuse et

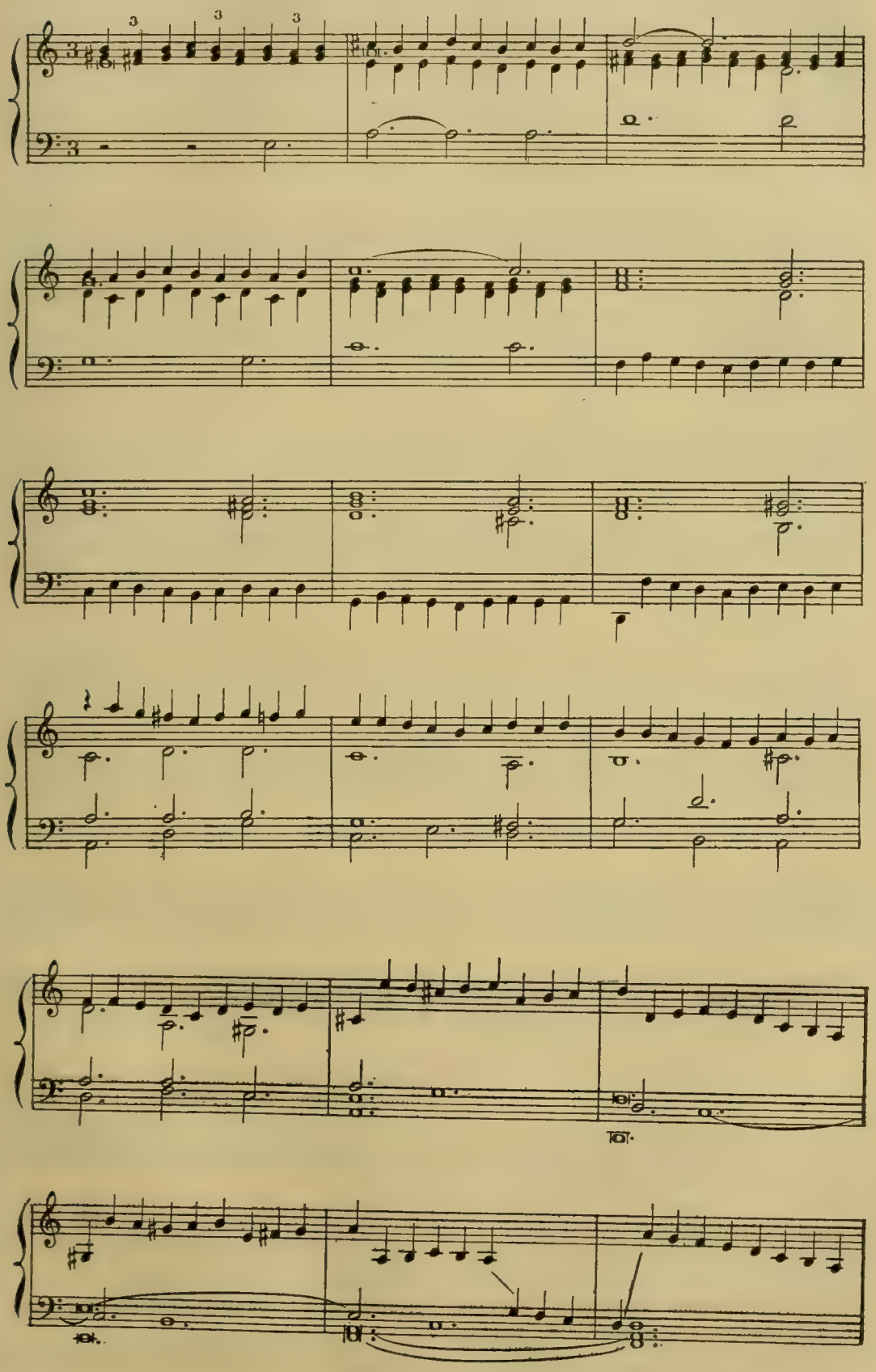
1. *El principe constante*, 1re journée, sc. I.
2. *Amar despues de la muerte*, de Calderon ; 2e journée, sc. V.
3. *Essais de critique et d'histoire*, p. 347 (4e éd., 1882), dans « l'Espagne en 1679 », au sujet du voyage de Mme d'Aulnoy.

mène à la violence : la péroraison du *tiento a modo de cancion* (fol. 46), dont nous ne donnons que des fragments, est tumultueuse et rude.

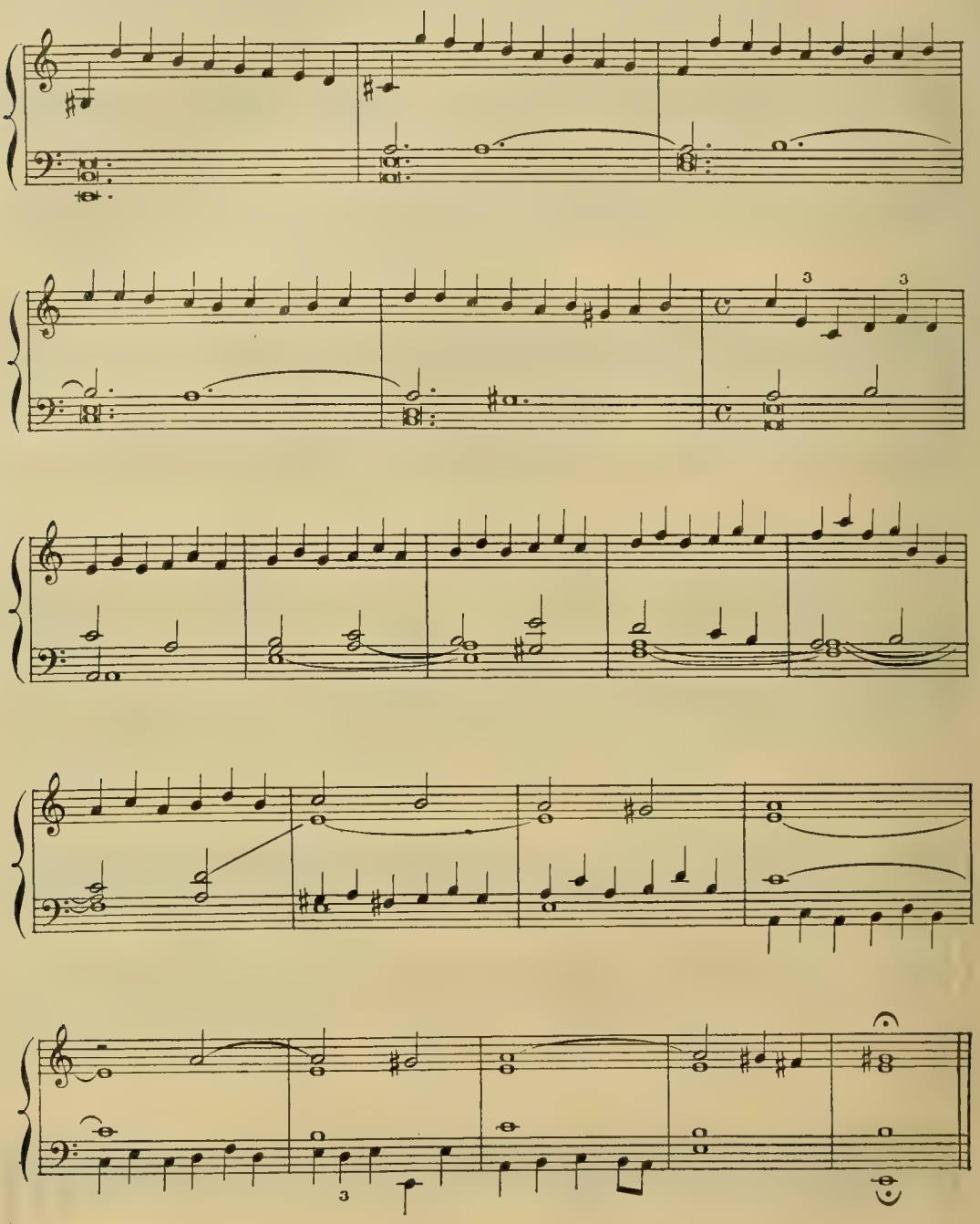



R.


etc
etc



Copyright by Librairie Delagrave, 1924.



***

Cette musique noble et passionnée ne fut peut-être pas jouée, cependant, aussi généralement et aussi longtemps que nous aimerions à le croire, car certains organistes espagnols du XVIIe siècle avaient une singulière complaisance pour l'art profane. Dans le *Journal du voyage d'Espagne* de l'abbé Bertaut (1669), nous lisons une description de la messe de minuit chez les cordeliers de Valladolid, où l'auteur entendit avec étonnement, avant l'office, « les tambours de basque qui s'accordaient avec les orgues qui jouaient une *chacone*. Ce fut là le préparatif des Matines » (p. 191). Ce témoignage est de 1659. Quelques mois plus tard, Mathieu de Montreuil était à Saint-Sébastien pour la Fête-Dieu, et il ne trouvait à louer que des effets assez frivoles. « Leur musique, leurs orgues, leurs luths, leurs clavessins, font de certains écos à voix perdües qui s'en vont dans les airs[1]. »

D'abord organiste de la Seo de Urgel, l'habile Juan CABANILLAS y reçut, le 15 mai 1665, la charge d'organiste à la cathédrale de Valence, où il servit jusqu'à sa mort (1713). Sa renommée s'était étendue jusqu'en France, où il fut appelé à jouer dans plusieurs églises des provinces méridionales. Un autre

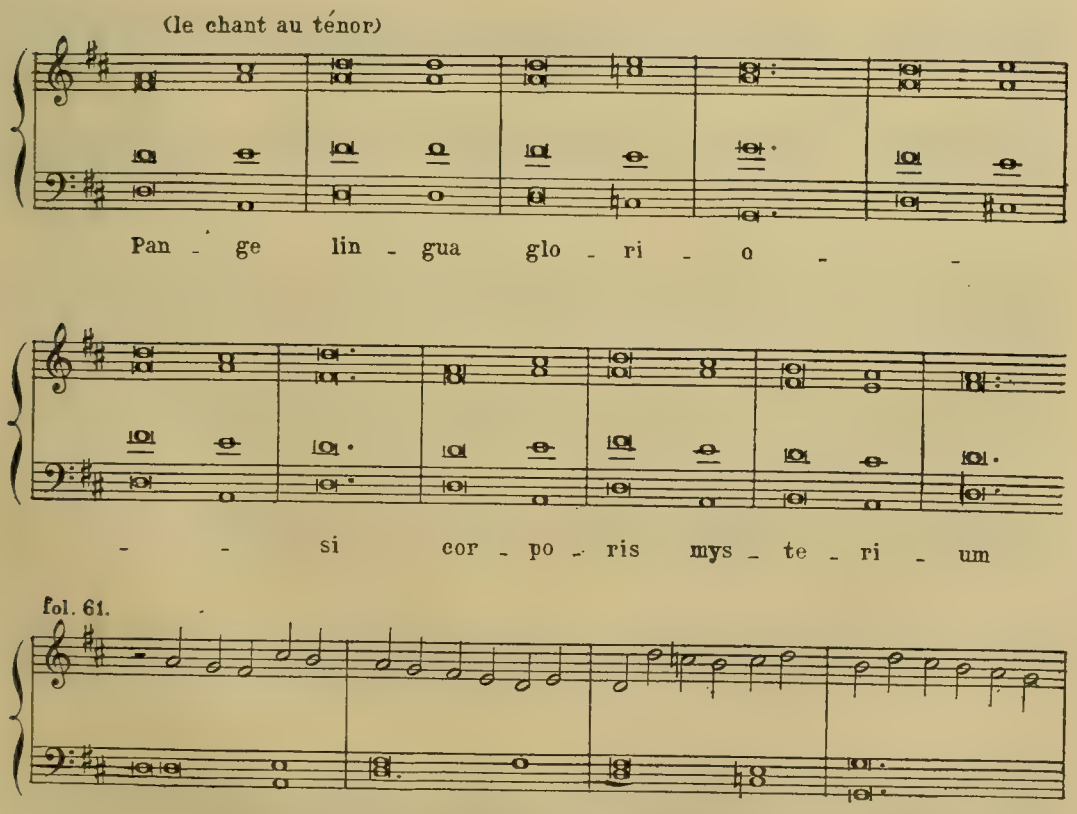
1. *Les Œuvres de Monsieur de Montreuil*, 1671, p. 271. Il était à Saint-Sébastien à la fin de mai 1660.

organiste espagnol, Luis DE ARANDA, né à Séville, avait séjourné dans le sud de la France; on le mentionne dans divers contrats de 1641 à 1648, et Ouvrard disait de lui qu'il jouait d'une manière extraordinaire, mélangeant de telle sorte les jeux, qu'il en faisait paraître qui n'étaient pas dans l'orgue[1]. Nous ne connaissons rien de ses œuvres. Au contraire, les compositions de CABANILLAS nous ont été transmises par quelques-uns de ses admirateurs; en particulier, par Esteban MARONDO, organiste à Barcelone, qui en recueillit le plus grand nombre dans son *Libro de Obras de Organo,* manuscrit daté de 1722.

Felipe PEDRELL a publié quelques pièces de CABANILLAS dans son *Antologia de Organistas clásicos Españoles* (1908) et dant son *Catàlech de la Biblioteca musical de la diputació de Barcelona* (II, 1909). Il faut signaler un *tiento de falsas* du 4e ton, où le thème est accompagné d'un contresujet opiniâtre (p. 77 du *Catàlech*); l'on peut observer, dans un *tiento* du 6e ton, la réponse tonale (p. 83), et dans un *tiento* du 2e (p. 86), l'harmonie serrée et les suites d'accords qui se pressent comme des flots soulevés. Ses versets pour la *Misa de Angelis* (*Antologia,* p. 80) sont écrits avec beaucoup de verve, en style d'imitation. Sans doute, ces pièces furent composées dans les dernières années de la vie de CABANILLAS; certains thèmes ressemblent beaucoup aux thèmes des œuvres contenues dans le recueil d'ARESTI que nous étudierons plus loin. Ainsi, dans le dernier verset de l'*Agnus* (p. 88), se retrouve une partie du sujet de la sonate fuguée de POLLAROLI (p. 4; voyez TORCHI, *L'Arte musicale in Italia,* vol. III, p. 341, et comparez la mes. 2, la mes. 4 et la mus. 7 de CABANILLAS avec la 2e mes. de la page 342); dans le 1er *Kyrie* (p. 80), il emploie la gamme en doubles-croches qui figure, de mouvement inverse, il est vrai, dans la *fuga vivace* attribuée à PASQUINI (ARESTI, p. 25; TORCHI, p. 270). La prédilection pour les notes répétées rapproche aussi l'organiste espagnol des compositeurs à qui Giulio Cesare ARESTI a emprunté. En outre, même entrain que chez les maîtres italiens. CABANILLAS, cependant, ne détend pas si volontiers son contrepoint, dans lequel, d'ailleurs, il admet des suites d'octaves à peine masquées (p. 87, dernière ligne, et surtout p. 86, 3e ligne).

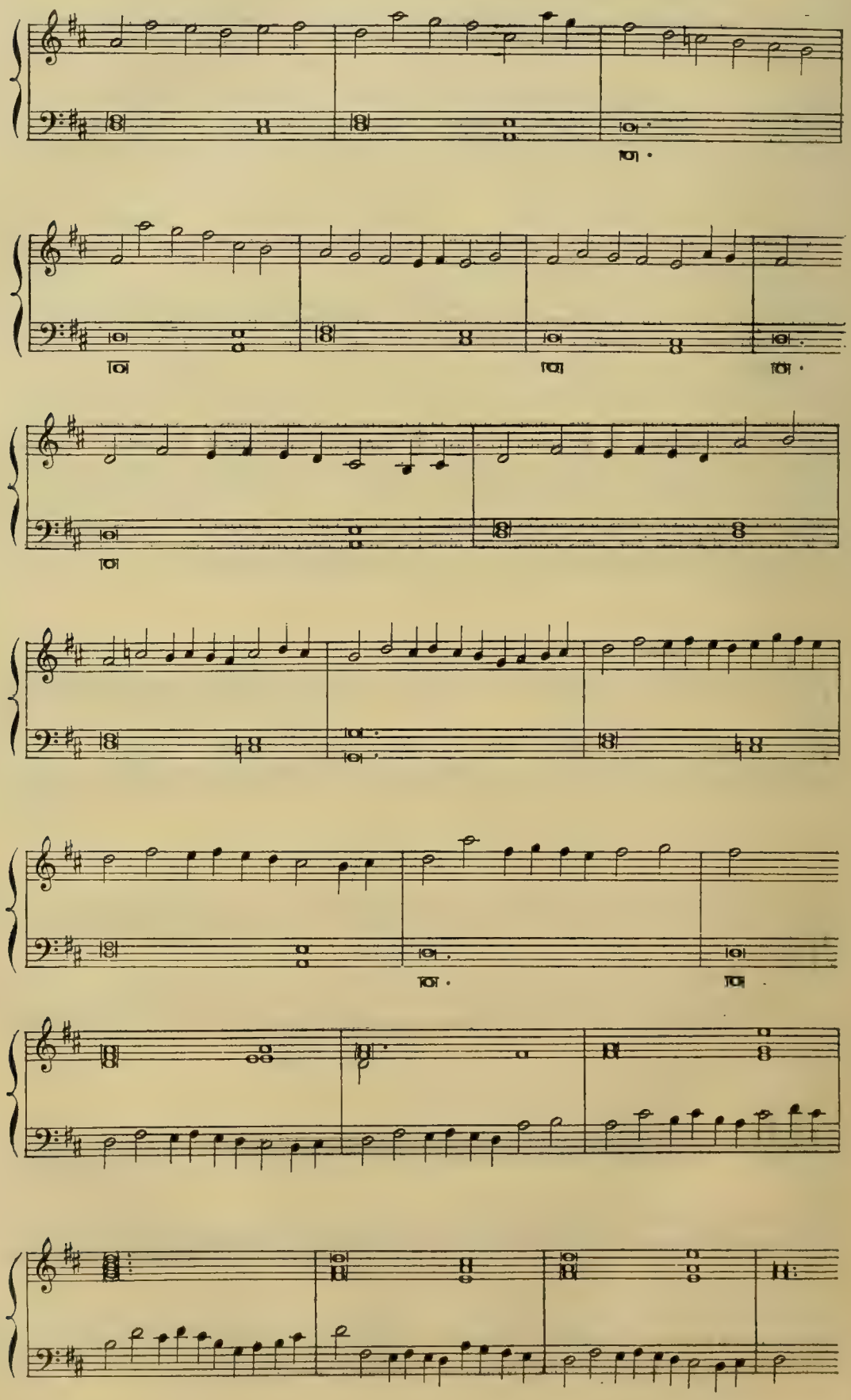
D'autres témoignages encore que ces analogies de style démontrent que les organistes d'Espagne s'appliquent à connaître les compositions italiennes : dans un manuscrit de Barcelone (no 888 du *Catàlech*), M. PEDRELL signale, avec des versets de Joseph XIMENES, « organiste espagnol admirable », des *toccate* de FOGGIA, et des pièces à 3 voix *a modo de Italia.*

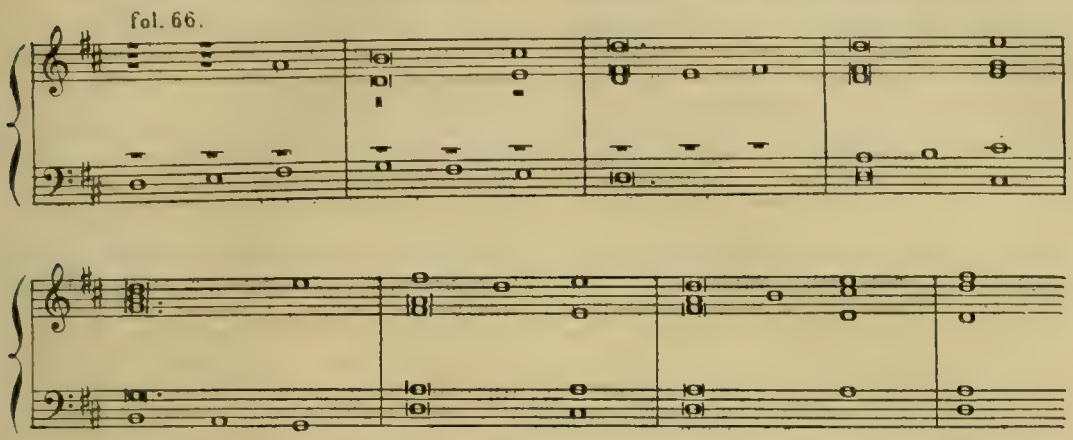
Quelques exemples de plain-chant accompagné, que l'on put jouer à l'orgue, se trouvent à la fin du *Compendio numeroso de zifras armonicas* de Diego Fernandez DE HUETE, harpiste de la cathédrale de Tolède (1702; 2e partie 1704)[2]. Des citations brèves suffiront pour montrer comment le faux-bourdon et le contrepoint sont appliqués :



1. J'ai publié quelques notes sur cet organiste, qui passa un certain temps à Narbonne, dans un article inséré dans la *Riemann-Festschrift,* 1909, p. 339.

2. Madrid, Bibl. nat. R. 9749. Bien que le livre soit fait expressément pour la harpe, je signale ici ces accompagnements, tout semblables à ceux que l'on écrivait pour l'orgue (voyez plus haut, p. 1210). L'organiste de Tolède, Joseph SOLANA, avait adressé une lettre d'approbation à l'auteur (1700).





Un autre ouvrage fait pour instruire les organistes parut en 1702 sous ce titre : *Reglas generales de acompañar en organo* (Madrid, Bibl. nat. R. 14468) : il fut écrit par José DE TORRES, organiste du roi. D'autres organistes et théoriciens de la fin du XVIIe siècle sont restés célèbres, sans que rien de leur musique nous soit parvenu pour justifier le renom qu'ils ont acquis. Andrés LORENTE, le savant auteur de *El por qué de la musica* (1672), était organiste à Alcala de Henares, où il mourut en 1703. Le religieux aveugle Pablo NASARRE est fameux à cause de ses *Fragmentos musicos* (1683) et de son *Escuela musica* (1723); dans le second de ces livres, il donne les principes de la composition nécessaires aux organistes et traite de la construction des orgues. Il était franciscain à Saragosse[1].

José ELIAS, qui fut, au monastère de *las señoras descalzas* de Madrid, un successeur éloigné de VICTORIA, est mieux connu. M. PEDRELL a publié de ses œuvres dans le *Catàlech de la Biblioteca musical de la diputació de Barcelona* (II, 1909) et dans le 2e vol. de son *Antologia*. Ce maître vécut assez avant dans le XVIIIe siècle; il était nommé par Joseph NEBRA, qui fut organiste du roi, père et patriarche des bons organistes; d'autres musiciens qui servaient à la cour, Seb. ALBERO et Joaquin OXINAGA, le considéraient comme l'oracle de la profession, et digne des plus grands éloges. Son *Intento cromatico* est fort remarquable pour son thème rugueux et son développement, où passent de grandes vagues d'harmonie (la fugue s'étend de la p. 97 à la p. 108 du *Catàlech*[2]).

Je ne peux que citer les noms d'autres organistes réputés du XVIIIe siècle, José et Manuel BLASCO DE NEBRA, Juan VILA, organiste à Barcelone, le P. Antonio SOLER, organiste de l'Escorial, dont les pièces de clavecin sont remarquables, Juan SESSI, organiste du roi, Basilio SESSI, organiste de Tolède, et le P. CARRERA Y LANCHARES, organiste de la cour, et *fray* Joaquin ASIAIN, organiste du couvent de San-Geronimo à Madrid, qui, tous deux, furent élèves du maître de la chapelle royale, José LINDON, bon organiste et auteur d'un traité de fugue estimé.

Tous ces musiciens sont bien près de ce que Don Hilarion ESLAVA (1807-1878) considère comme le temps de la décadence. Je renvoie aux notices de son *Museo organico español* (1854), où il écrit l'histoire de l'art de ses compatriotes organistes, et à ses compositions, où certaines pages montrent que, malgré sa bonne volonté et son savoir, ESLAVA n'était pas encore, lui-même, très éloigné de cette époque d'abaissement.

* * *

Pendant que, vers la fin du XVIe siècle, les Italiens, dans leurs *toccate* et leurs *ricercari*, et les Espagnols, dans leurs *tientos*, traitent des formes d'essence purement instrumentale, les organistes allemands s'appliquent encore à transcrire pour l'orgue des compositions vocales, en les ornant d'après des procédés analogues à ceux qu'employaient déjà PAUMANN et HOFHEIMER.

Elias Nicolaus AMMERBACH, organiste de la *Thomaskirche* de Leipzig depuis 1560, publia en 1571 un livre pour l'orgue et les instruments à clavier, ouvrage dans lequel il donne l'explication de la tablature et présente des œuvres de musique allemande profane et des motets, ornés de coloratures, des danses allemandes, des gaillardes et des passomèzes[3]. En 1583, parut une deuxième édition de ce recueil, où les chansons allemandes sont moins nombreuses, et où figurent des compositions de CLEMENS NON PAPA, de CRECQUILLON, de Cyprien DE RORE, d'ARCADELT, etc. La première édition contenait déjà des œuvres étrangères, de Matthäus LE MAISTRE, de Roland DE LASSUS, de SCANDELLI et de l'Espagnol IVO DE VENTO. Parmi les Allemands, HOFHAIMER, SENFL, ZIRLER et MEILAND sont mis à contribution; AMMERBACH transcrit aussi la chanson *Doulce memoire* de SANDRIN (n° 70). En 1575, il fit imprimer *Ein New Kunstlich Tabulaturbuch* où sont réunis de « très bons motets et d'agréables chants allemands, *auffs beste colorirt* ». Il est à remarquer que, chez AMMERBACH, une partie des pièces transcrites restent sans coloratures. Il met l'orgue au premier rang des instruments à clavier, parce qu'il possède « une grande variété » de sonorité à cause des différents jeux[4].

1. Parmi les organistes du XVIIe siècle, il faut citer aussi Franc. LUNA, dont PEDRELL a publié des versets dans le second vol. de son *Antologia;* dans le 1er vol., il a donné des pièces anonymes dans certaines lesquelles se reconnaissent des formules particulières à la musique de clavier du XVIIIe siècle.

2. Pour les organistes espagnols du XVIIIe siècle, a défaut de textes musicaux, je rappelle ce que dit B.-G. FEIJOO du menuet joué à l'orgue, et de l'imitation de la chèvre et du tambourin (*Theatro critico universal*, I, 1727, p. 290 et p. 310).

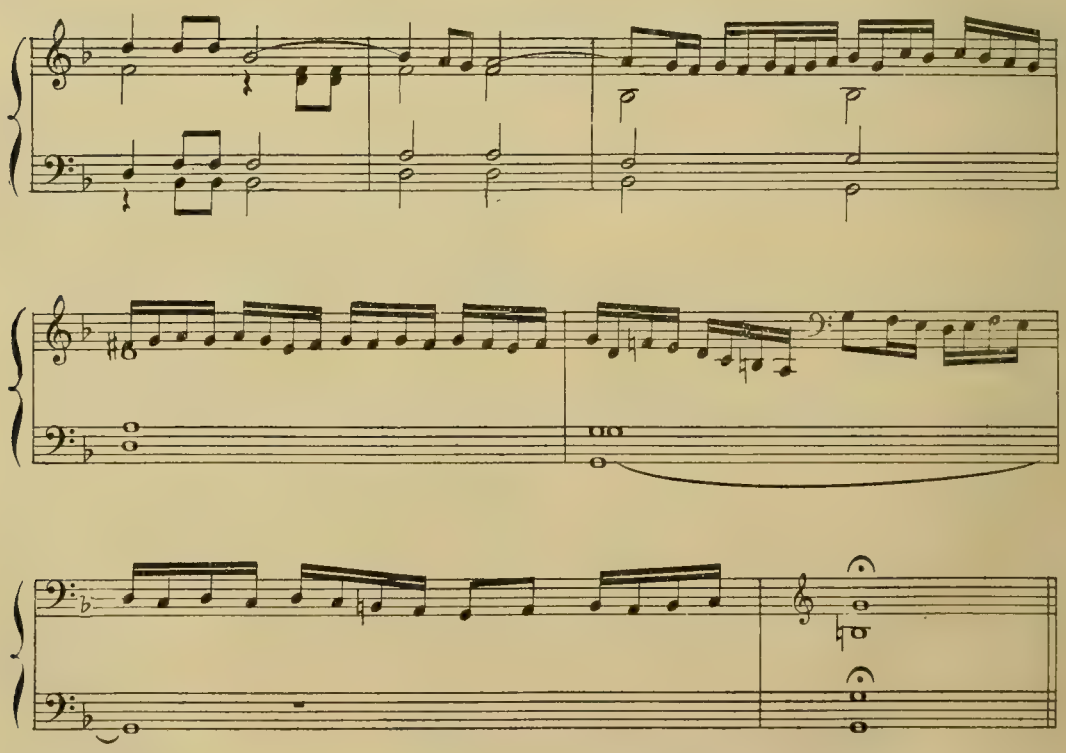
3. *Orgel und Instrument Tabulatur*, publiée en temps de peste « sous l'oppression de la peine et de l'angoisse présente ». L'auteur dit avoir appris la musique dans les pays étrangers, où il a beaucoup souffert.

4. A.-G. RITTER (ouvr. cité, p. 113), étudie longuement le livre d'AMMERBACH; cf. M. SEIFFERT, ouvr. cité, p. 12.

Moins discret dans l'ornementation qu'Ammerbach, et moins habile, Bernhard Schmid (1522?-1592), organiste à Saint-Thomas (1560), puis à la cathédrale de Strasbourg (1564), fit paraître chez Jobin, à Strasbourg, *Zwey Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument* (1577). La première partie de ce livre ne contient que de la musique religieuse (18 motets de Roland de Lassus, 2 de Richafort); la seconde renferme 5 compositions allemandes pour l'église, 4 madrigaux et des œuvres flamandes. Les « colorations » de Schmid sont faites avec peu d'imagination et d'une façon trop mécanique.

Les œuvres italiennes et flamandes dominent dans le livre de Jacob Paix, *Ein schön nutz vnnd gebreuchlich Orgeltabulaturbuch* (1583)[1], publié à Lauingen où Jacob Paix, né à Augsbourg, était organiste. Ritter a donné du travail de Paix une critique sévère, qui reste juste si on l'étend à l'école entière des coloristes, artisans bornés plutôt qu'artistes, qui adaptent à chaque pièce, sans discernement, de monotones fioritures, et en détruisent ainsi la vie et le caractère. Deux *fantasie* et deux *canzoni francese*, insérées dans le recueil de Paix, ont cependant une valeur propre[2].

Le fils de Bernhard Schmid, son successeur à Saint-Thomas de Strasbourg, témoigne d'une plus grande habileté dans ses transcriptions publiées en 1607 (*Tabulatur-Buch... Auff Orgeln und Instrumenten zu gebrauchen*[3]). Le livre de Bernhard Schmid « le jeune » ne renferme pas seulement des compositions vocales destinées aux instrumentistes, mais on y trouve d'abord (du n° 1 au n° 22) des « Intonations » de Giovanni et d'Andrea Gabrieli et des *Toccate* des mêmes auteurs, de Merulo et de Diruta. A la fin de l'ouvrage, 11 fugues ou, « comme les Italiens les nomment, *11 canzoni alla francese* », sont empruntées à C. Malvezio, à Fl. Maschera, à Andrea Gabrieli, à Mortaro, à Banchieri, à Suriano, à G. Brignoli et à Orazio Vecchi. A force de manier les œuvres italiennes, Schmid acquiert quelque chose du style des maîtres italiens. S'il « colore » les *canzoni alla francese*, il n'outrepasse point trop ses droits, puisque Diruta nous assure que de telles pièces sont destinées à être jouées avec des « diminutions ». La figuration ornementale elle-même de Schmid est d'ailleurs moins lourde et moins prévue que celle de ses devanciers allemands. On peut en juger par cette conclusion, en style de *toccata*, de la transcription qu'il donne du madrigal à 5 voix d'Antonio Orlandini, *La vezzosett' aurora* (n° 58).



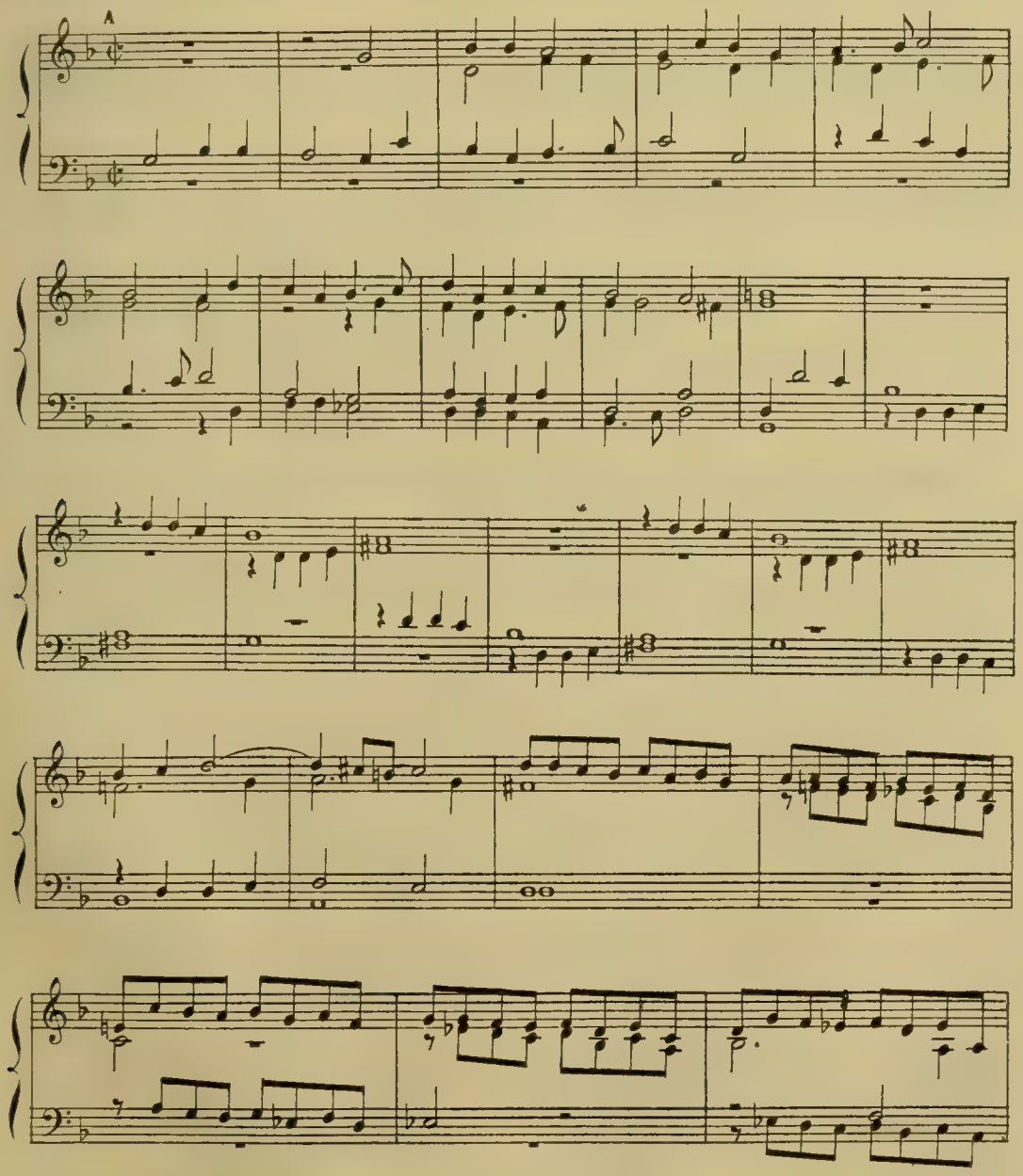
Des motets de plusieurs maîtres allemands ont été transcrits par Schmid. Quatre de ces musiciens étaient des organistes estimés : Gregor Aichinger, Christian Erbach, Hans Leo Hassler et Jacob Hassler[4]. Les Italiens Bianciardi et Luca Marenzio ont aussi fourni des pièces de chant à l'organiste strasbourgeois. Il applique ainsi à des œuvres solides cette virtuosité d'instrumentiste qu'il prisait tant, déclarant « qu'une main prompte et habile n'est pas le moindre ornement de l'organiste, surtout s'il en use à propos ».

Le dernier des « coloristes » allemands, Johann Woltz, organiste, puis pasteur à Heilbronn, publie en 1617 sa *Nova mvsices organicae Tabvlatvra*, imprimée à Bâle[5]. La première partie est formée de 85 motets, dont 53 sont italiens (des maîtres de Venise surtout), 8 néerlandais, 24 allemands, dont 13 de Hans Léo Hassler. La seconde partie ne contient que

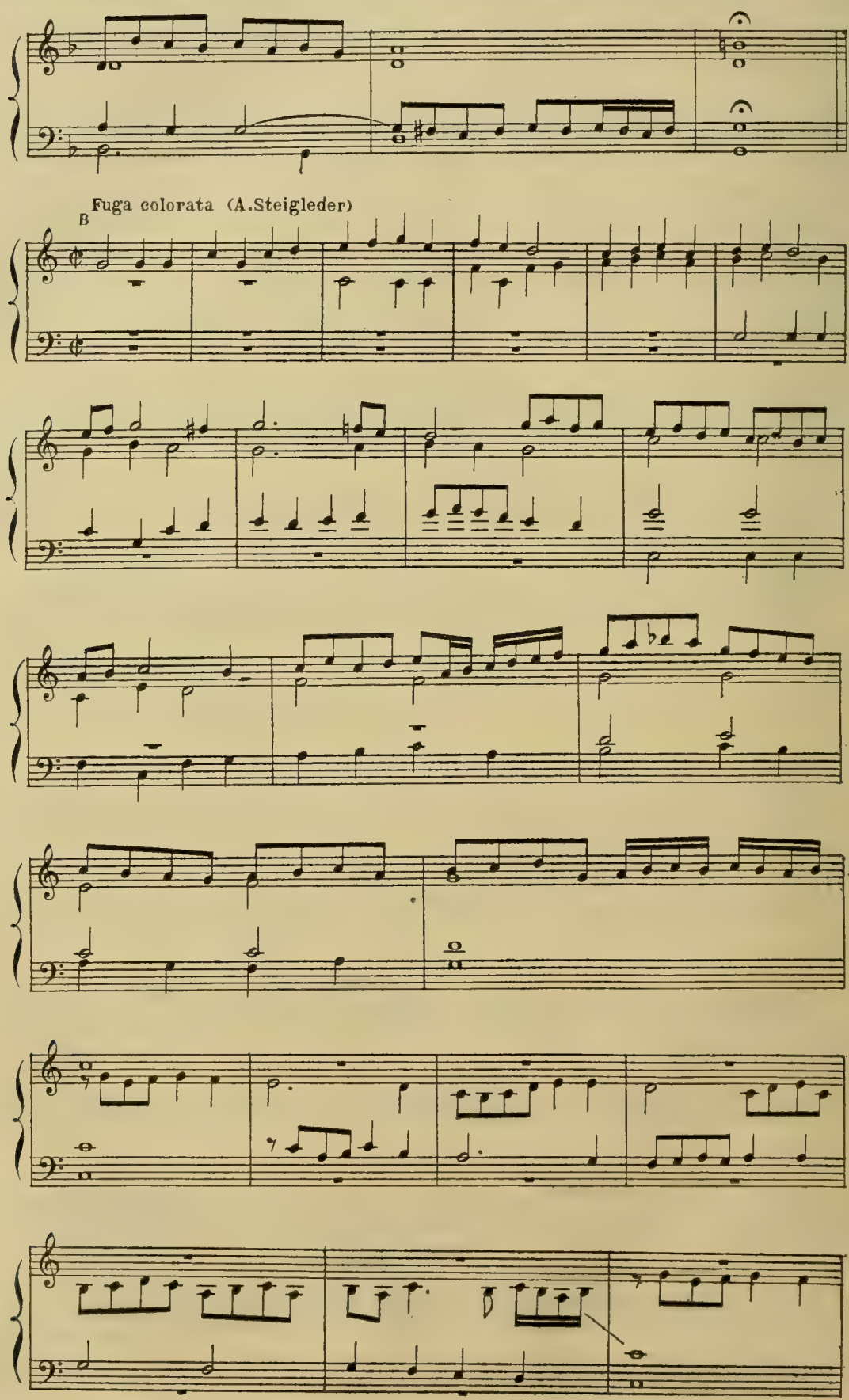
1. Bibl. nat. Vm7 549. Rés.
2. Voyez A.-G. Ritter (I, p. 106).
3. Exemplaire à la Bibl. nat. (Vm7 1806).
4. Nous étudierons plus loin Erbach et les Hassler. Aichinger fut organiste de Jacob Fugger d'Augsbourg.
5. Exemplaire à la Bibl. du Conservatoire.

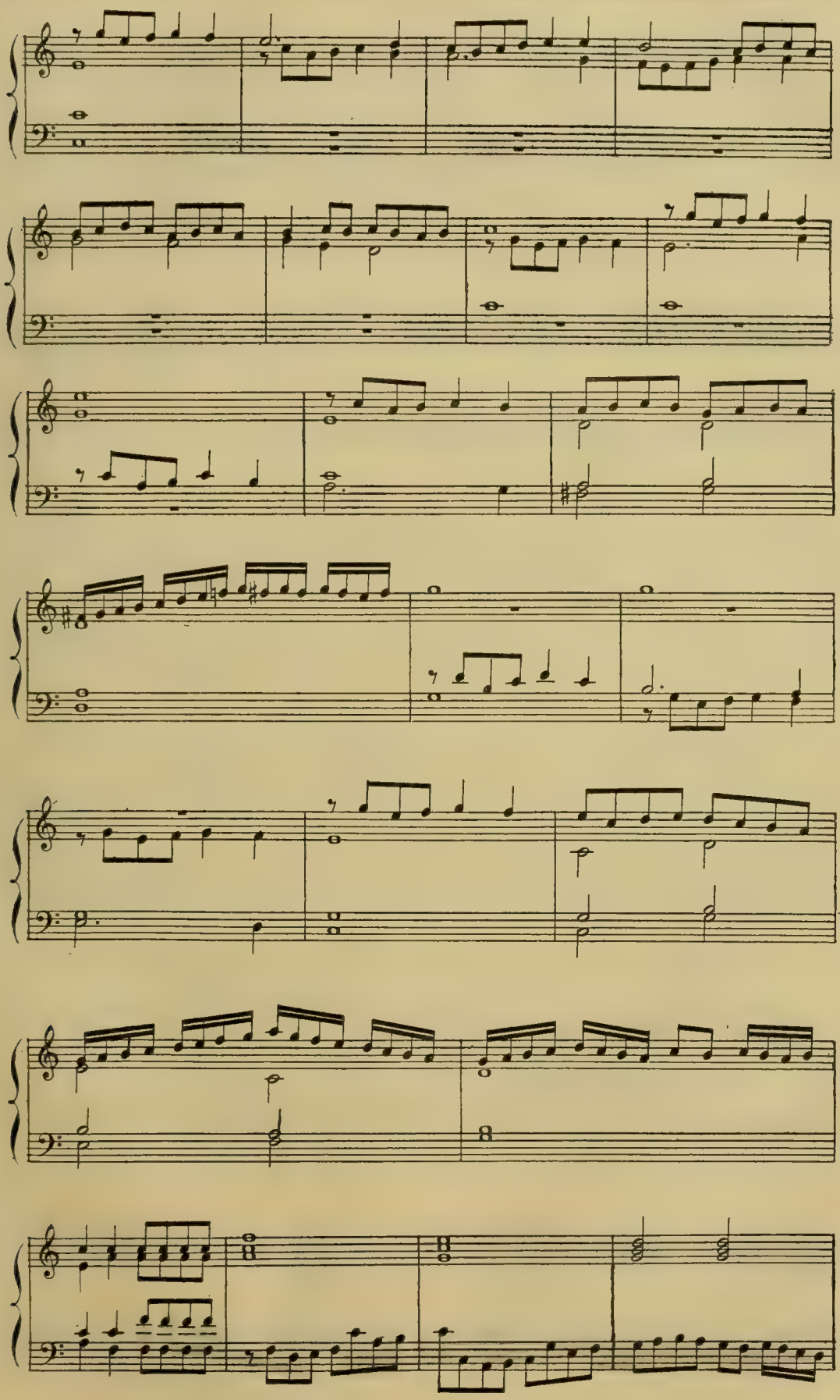
des œuvres religieuses allemandes, au nombre de 53. A.-G. Ritter observe que, dans cette partie, se manifestent clairement les deux tendances de la musique d'église allemande au commencement du XVIIe siècle : d'une part, avec H.-L. Hassler (23 pièces), paraissent des compositions écrites sur le choral « dont le chant semble le fil d'or que dirige la marche des autres voix », d'autre part, avec Melchior Frank (14 pièces), se rencontrent des œuvres simples, où les paroles bibliques sont environnées de claires suites d'accords. Woltz emprunte aussi à Ludwig Daser, à Simon Lohet, à Walliser et à Joseph Gallus. La troisième partie renferme 77 pièces : les Italiens C. Antegnati, Banchieri, les deux Gabrieli, Maschera, Merulo et Tresti en ont donné plus de la moitié. Philippe de Monte, Carolus Luython, et Giov. de Macque y sont également cités. Là, deux compositeurs allemands, Simon Lohet, organiste à la cour de Wurtemberg, mort entre 1611 et 1617, et Adam Steigleder, organiste à la cathédrale d'Ulm depuis 1595, révèlent qu'ils sont indépendants de la manière des coloristes. Les 24 fugues de Lohet se rapprochent d'ailleurs des *canzoni alla francese* des Italiens. Enfin, la *Fuga suavissima* (n° 76) de Carolus Luython, Flamand au service de l'empereur (1556?-1620), est un *ricercare* italien[1].

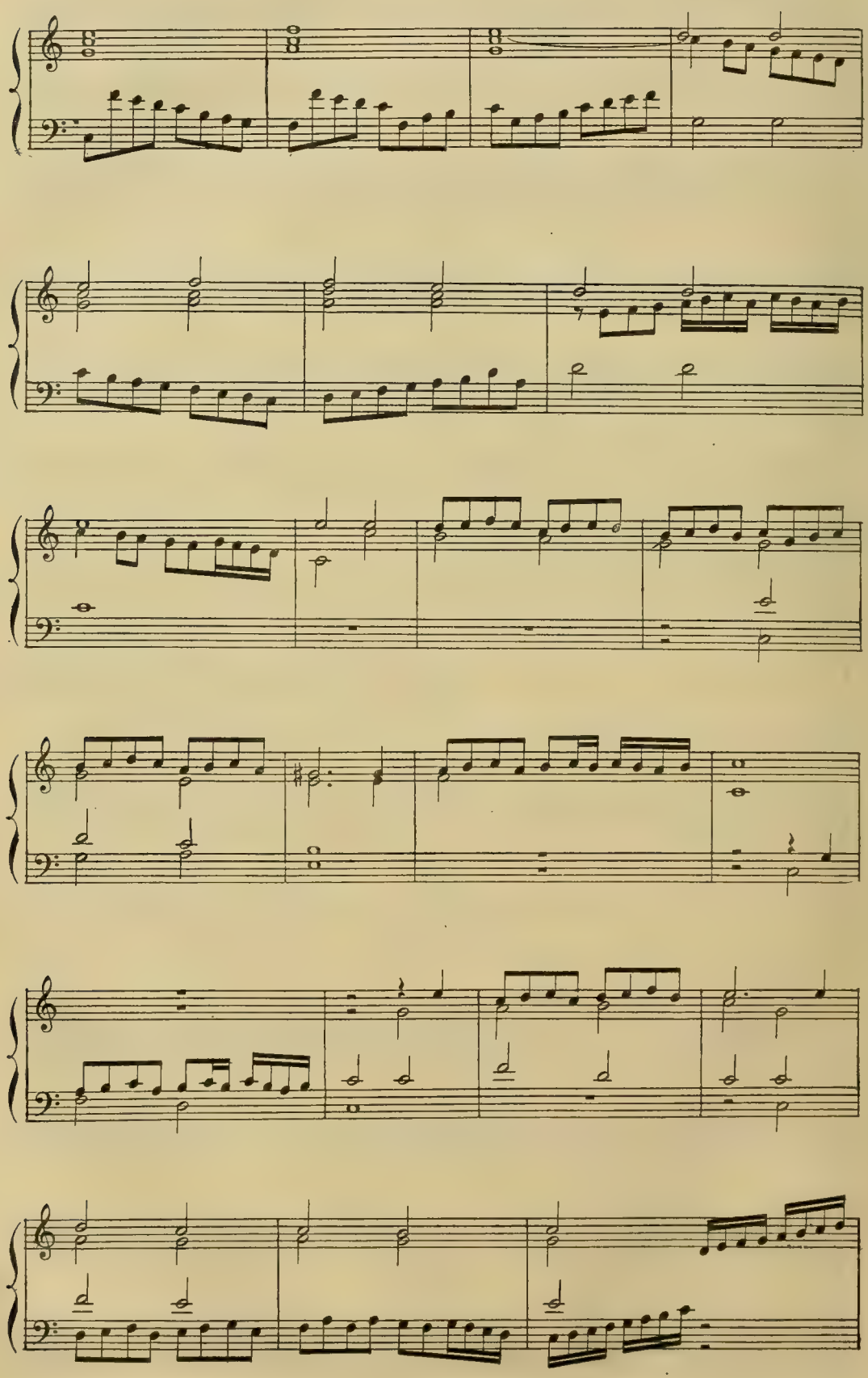
Aux fugues de Lohet publiées par A.-G. Ritter (ouvr. cité, II, n° 6) nous en ajoutons une, la 3e de la série (n° 53 de la 3e partie de Woltz[2]); après cette pièce, nous donnons une *Fuga colorata,* fort curieuse par sa diversité, d'Adam Steigleder (Woltz, III, 75), et une *toccata* du même maître (Woltz, III, 77), promesse des pages les plus vigoureuses que les organistes allemands écriront par la suite.

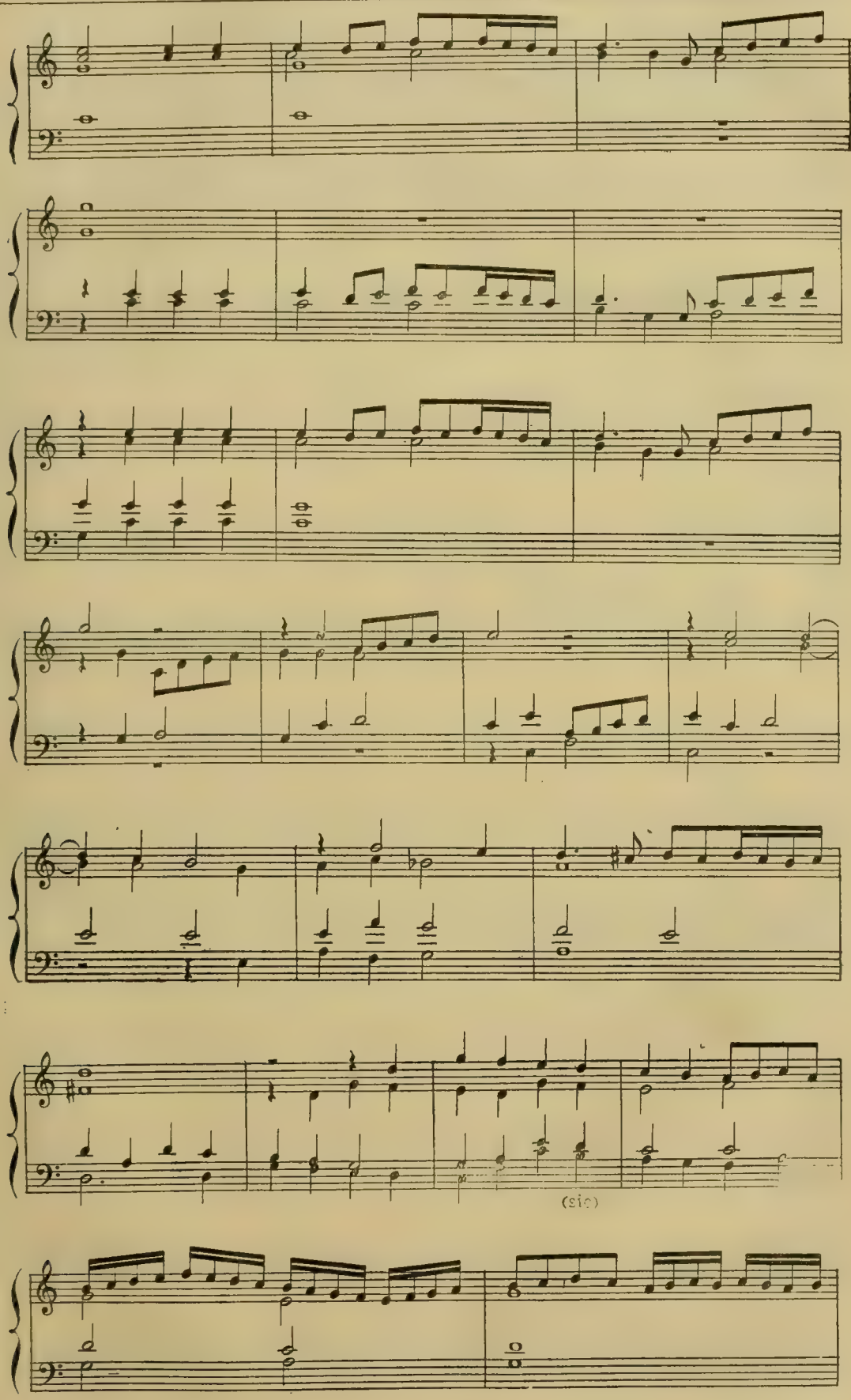


1. Cette pièce est publiée par A.-G. Ritter, ouvr. cité, II, p. 55.
2. Lohet annonce la symphonie en *ut mineur* (à partir de la mes. 10 de l'exemple A).


Fuga colorata (A.Steigleder)
B



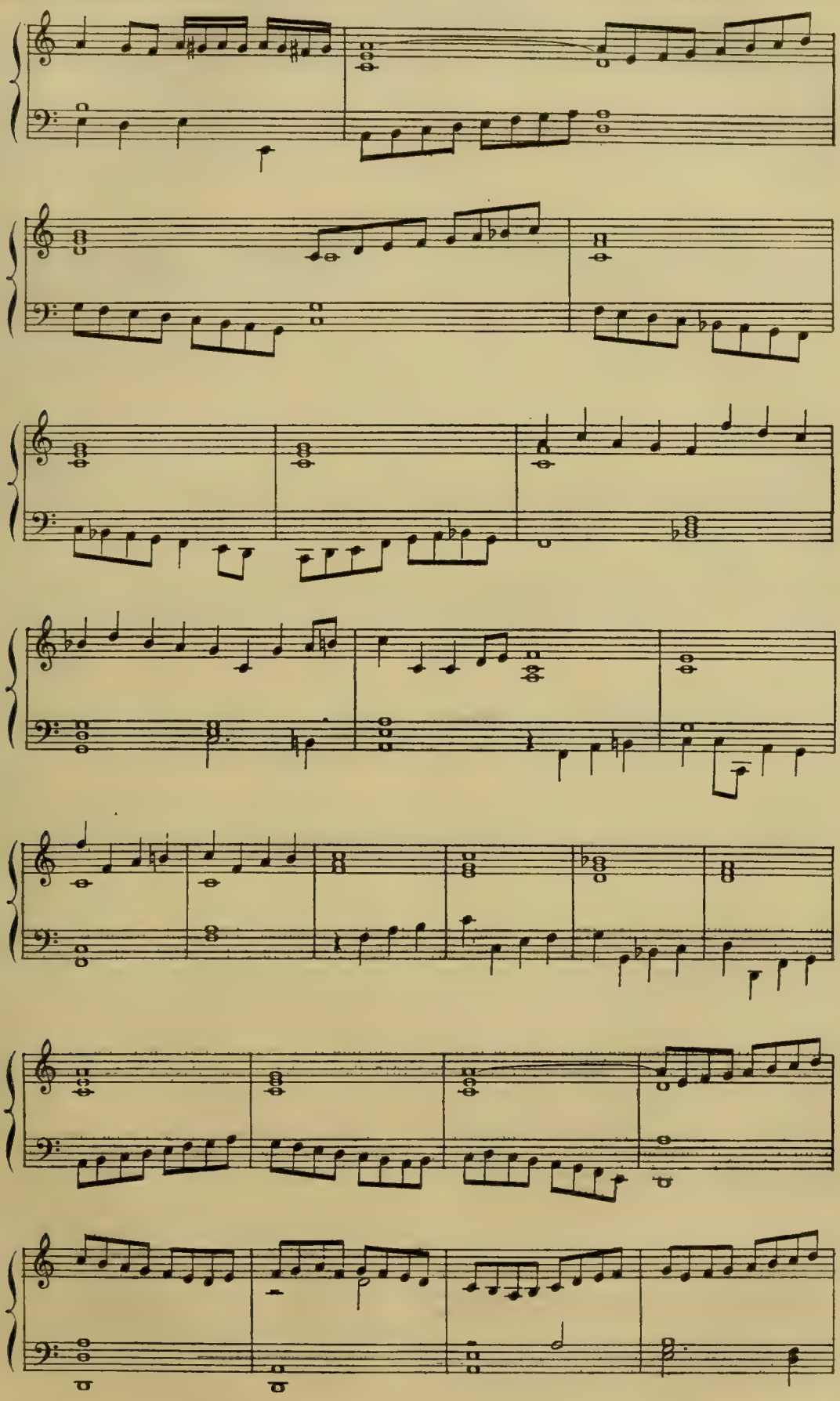


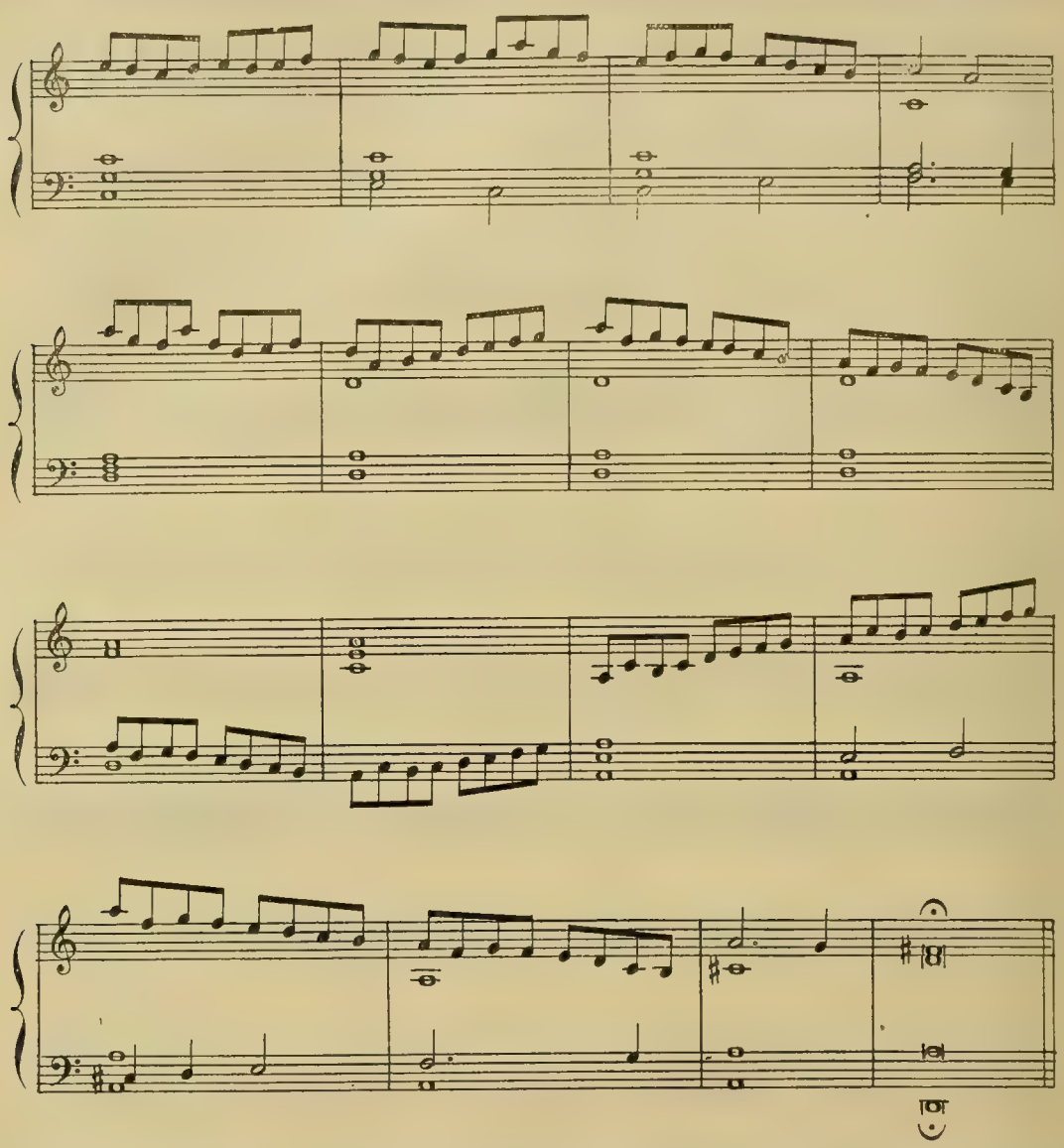

(sic)

(sic)

Toccata primi toni Adami Steiglederi Organoedi Vlmensis clarissimi

C





Tout en donnant, sans y joindre d'ornements, les psaumes de Hassler dans la 2e partie, et en gardant intactes les fugues, dans la 3e, « pour que l'on remarque mieux l'art de la composition », Woltz n'en reste pas moins un coloriste : après avoir transcrit fidèlement un psaume de H.-L. Hassler, il en offre une seconde version transposée, où la basse et le dessus sont seuls écrits, et où il laisse à l'organiste le soin d'improviser les parties intermédiaires. Il faut noter néanmoins que, lorsqu'il « colore » lui-même une composition vocale, il procède avec mesure, et dans un style qui convient à l'orgue[1]. Au surplus, les œuvres pour le chant qu'il transcrit en son livre sont uniquement de caractère religieux.

* * *

Au premier rang des organistes allemands qui suivent les exemples des Italiens se distinguent les trois fils d'Isaac Hassler. Hans Leo (1564-1612), élève d'Andrea Gabrieli (1584), fut organiste d'Octavien Fugger à Augsbourg (1585-1601), entra au service de sa ville natale, Nuremberg, jusqu'en 1608, enfin devint organiste de l'électeur de Saxe qu'il accompagna, lors du vote d'empire, à Francfort, où il mourut. Jacob Hassler fut organiste de la chambre de Rodolphe II, à Prague (1602-1611). De 1587 jusqu'à 1617, l'année de sa mort, Caspar Hassler resta organiste de la ville de Nuremberg. M. Seiffert observe que ces musiciens suivent la direction donnée par les Gabrieli dans leurs *ricercari*. « La succession des thèmes, telle que la forme originelle du *ricercare* italien l'exige, domine aussi chez les Allemands. Mais le principe constitutif des pièces de Giovanni Gabrieli est aussi respecté, en ceci que les thèmes sont traités l'un après l'autre, de telle sorte cependant que l'un forme le sujet principal, que les autres motifs accompagnent seulement, ou dont ils préparent l'entrée[2] ».

Il est aisé de reconnaître la justesse de cette description en lisant les pièces de Hans Leo et de Jacob

1. Pour les psaumes de Hassler, il déclare qu'il n'y veut rien changer, « afin que l'on remarque mieux l'art de la composition ».

2. Ouvrage cité, p. 97.

Hassler, publiées par Ernst von Werra dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst* (2e série, vol. IV, 2e partie, 1903). Les *Introitus* de Hans Leo sont particulièrement écrits pour l'orgue. Dans l'*Introitus primi toni* (p. 98), les accords du début, puis les passages mêlés aux accords donnent à la composition l'apparence d'une *toccata* italienne. L'épisode fugué qui suit appartient aussi, en somme, au même genre; après cet épisode, le compositeur marque avec insistance une conclusion tonale préparée par des redites, à la basse d'un motif adventice.

Cet *Introitus*, longuement développé (6 pages), se poursuit en style fugué, sur un sujet analogue à celui du premier développement fugué, après quoi le rythme devient ternaire; le retour à la mesure initiale se fait par des accords et des passages en tierces, portés par des tenues à la basse; et la péroraison est un mélange de traits rapides et de solides harmonies. Un *Introitus* du 4e ton (p. 105) est organisé de même (p. 105)[1] : on y remarque (p. 109) une sorte de dialogue, d'un chœur d'accords graves et d'accords élevés[2]. Dans l'*Introitus sexti toni* paraît, quand le premier *fugato* est épuisé, la série des notes de l'hexachorde; le même thème se trouve aussi dans le 3e *ricercare* combiné — sorte de présage de la fugue double — avec un motif gaillard, de tournure toute populaire (p. 66). Enfin, toute une fantaisie (p. 88) est édifiée sur la suite fameuse des six notes. Les aspérités et les surprises du chromatisme ont aussi tenté Hassler (p. 55), qui, par contre, imagine, avec une grâce qui lui est propre, des motifs agiles et clairs (*Canzoni* de la p. 95 et de la p. 155). De même que les dessins nets, il aime les développements dont l'artifice n'est point trop caché : l'usage de la progression ne lui est pas étranger (p. 79).

Cet inventeur de mélodies agréables doit beaucoup à l'étude des compositions italiennes de son temps. Il les a pratiquées, et certaines réminiscences nous prouvent qu'il les admirait. M. Seiffert a rapproché de deux motifs de G. Gabrieli un *ricercare* de Hassler (p. 61 de l'éd. E. von Werra); une autre pièce de même genre (p. 77) commence par les mêmes notes, transposées, que le madrigal à 5 voix de Palestrina, *Io son ferito, ahi lasso* (édit. compl., vol. XXVIII, p. 179).

Les mêmes inspirations italiennes se reconnaissent dans les œuvres de Christian Erbach, né vers 1570, organiste de Marcus Fugger à Augsbourg, puis organiste de la cathédrale (1609), et membre du grand conseil de cette ville (1628). Ainsi, les madrigaux *Io son ferito* et *Vestiva i colli* de Palestrina (éd. citée, p. 239), lui offrent les éléments d'un *ricercare* (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 2e série, vol. IV, 2e partie, p. 26). Il refait volontiers ce que les autres ont fait, emploie les motifs chromatiques (*Canzon* du 2e ton); son *ricercare* du 5e ton (p. 14) débute comme une *canzon alla francese* de Giovanni Macque[3]; ainsi que G. Gabrieli, H.-L. Hassler, Diruta, il aime les amples arabesques des arpèges (p. 33). Il conçoit aussi le plan de ses compositions d'après les modèles italiens. En ses *ricercari*, sont traités des motifs (deux ou même davantage) dont l'un garde la prédominance, comme dans les *Ricercari* de G. Gabrieli. La *toccata*, chez Erbach, appartient de même au genre italien, mais les contrastes entre les passages rapides et les accords y sont moins rudes, car il sait ménager d'heureuses transitions rythmiques. En ses œuvres fuguées, il tire intelligemment de ses thèmes la matière d'un développement lyrique, plutôt que mécanique : la formule proposée n'y est pas seulement multipliée, telle quelle; il ne suffit pas à Erbach de voir les figures qu'il a tracées se juxtaposer, semblables l'une à l'autre, et se mouvoir indéfiniment, dociles à l'impulsion donnée dès le début; mais de ces figures, il en fait naître d'autres, fragments du dessin primitif, détails isolés, remaniés, ornés; et ces petites fractions vivent et se développent à leur tour, comme de menus rameaux détachés d'un arbre plein de sève, et plantés. Ainsi, les traits de l'idée principale apparaîtront en chaque épisode, et l'auditeur éprouvera que l'œuvre est continue, sans la juger monotone : bien plus, par l'effet des réponses plus serrées, on y apercevra l'animation croissante, et cette exaltation progressive qui tranforment l'exercice de contrepoint en un jeu passionné. Quelques citations, prises dans le 12e *ricercare*, montreront le procédé (voy. p. 36 de l'éd. E. von Werra), mais il faut entendre toute la pièce pour reconnaître la poésie de ce discours musical.

Comme H.-L. Hassler, Erbach sait la force de la gradation. Dans un *ricercare* où il évoque le sujet fameux de l'hexachorde, il fonde tout un passage du développement sur une basse comprenant le thème, et ce thème répété un ton plus haut (p. 25).

Les compositions d'Erbach intitulées *Introitus*, *Versus*, semblent destinées particulièrement à l'office religieux, et ses versets pour la messe, les hymnes et le *Magnificat* sont d'un beau style d'église, encore qu'il ne craigne pas d'y mêler des motifs rapides.

L'élève d'Erbach et de Schütz, Joh. Klemme, né vers la fin du XVIe siècle, fut organiste de la chapelle électorale de Saxe (1625). Il mourut sans doute peu après 1651. En 1631, il donna 36 fugues, à 2, 3 et 4 voix, dans les douze tons; ce recueil, fait pour l'orgue et les autres instruments, parut sous le titre de *Partitura, seu Tabulatura Italica*. Les pièces y sont écrites en partition; avec une précision qui trahit son dessein didactique, Klemme a réparti ses pièces en trois catégories, où les douze tons sont traités, successivement à 2, puis à 3, enfin à 4 voix; il s'y abstient de chromatisme et de diminutions, non par désapprobation, mais, dit-il, pour ne point trop étendre son ouvrage. Les thèmes d'Erbach se reconnaissent parfois dans ces fugues qui sont, par la forme, semblables aux *ricercari* d'Erbach[4].

Des motifs de la même origine se trouvent aussi dans les œuvres de Joh. Ulrich Steigleder, organiste à Lindau, puis à Stuttgart (1590?-1635). Ce musicien se disait élève de son père, dont il ne donne pas le prénom. Il nous laisse ignorer, par cette omission, s'il est fils de l'organiste Adam Steigleder, cité plus haut. En 1624, J.-U. Steigleder prépara une *ricercare Tabulatura Organis et Organœdis unice inserviens*, et la grava de sa main. M. Seiffert signale plusieurs *ricercari* de Steigleder dont les thèmes ressemblent

1. Le contrepoint (p. 106) comprend des motifs analogues à ceux que M. van den Borren, dans son étude sur la musique du clavier en Angleterre (p. 47), considère comme une survivance du *Oketus*.

2. Comparez ces propositions alternées avec les réponses du grave à l'aigu qui se trouvent dans les pièces espagnoles que nous avons citées plus haut, et dans la *Fuga colorata* de Steigleder, qui est donnée (p. 1224). Voyez aussi une pièce donnée par Woltz et insérée aussi dans le manuscrit des Croisiers de Liège édité par Guilmant (p. 21).

3. Publié par Woltz dans le livre de tablature étudié plus haut (3e partie, n° 14); la ressemblance cesse d'ailleurs après les quatre premières notes.

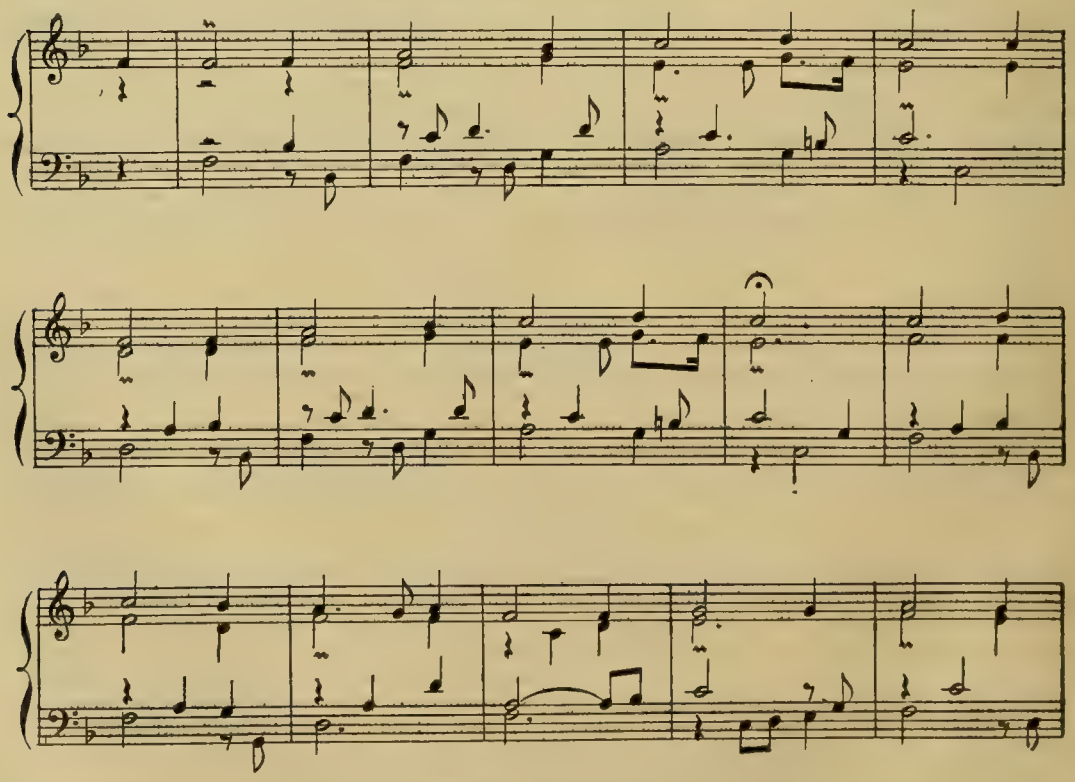
4. Seiffert, ouv. cité, p. 102.

singulièrement à des thèmes non seulement d'Erbach, de Klemme, de Jacob Hassler, mais encore des compositeurs italiens, auxquels ils empruntent, Merulo et Guammi[1]. Bien que leur titre annonce des pièces d'orgue, les compositions de Steigleder sont encore acceptables pour tout instrument à clavier, l'usage de la pédale n'étant point nécessaire pour les jouer. Dans un second recueil, *Tabulatur Buch* (Strasbourg, 1627), il réunit 40 variations sur le *Vater unser*. Ici, l'organiste de Stuttgart suit uniquement l'exemple des compositeurs anglais et hollandais, tandis que, d'autre part, il employait les motifs et les formes d'Italie, écrivant, sous le nom de *ricercare*, des *canzoni alla francese*, en deux parties, avec reprise de la première à la fin (A, B, A'), et de véritables *ricercari* dans lesquels, successivement, les thèmes font place les uns aux autres, ou bien composant, sur le modèle de la *fantasia*, dont le développement est soumis par un seul thème, qui se métamorphosera et produira, en même temps, de nouveaux contrepoints[2] ».

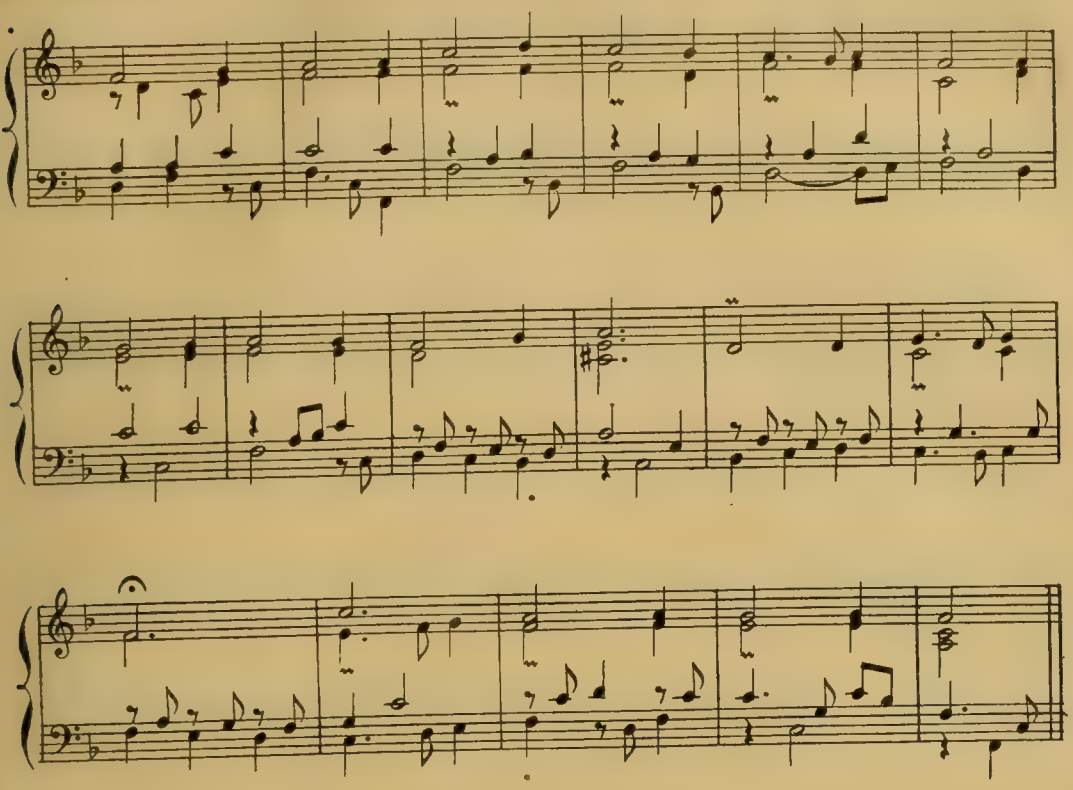
Avec ces musiciens de l'Allemagne du Sud, il faut citer Anton Holtzner, organiste de Munich, mort vers 1635[3]. Il donne le nom de *canzona* à une sorte de compositions où sont développés, en des sections bien déterminées par les cadences, des thèmes divers qui proviennent tous d'une commune origine. Ces transformations du sujet initial se trouvent déjà dans les *canzoni* pour plusieurs instruments de G. Gabrieli : Holtzner a le mérite d'appliquer à la composition pour les instruments à clavier des procédés dont nous verrons plus loin quelle fut l'importance, par la suite, dans la composition fuguée.

Nous terminerons cette énumération par le nom de Samuel Mareschall, représentant attardé de l'âge précédent, né à Tournai en 1554, et pendant plus de soixante ans organiste à Bâle. C'est encore un « coloriste » qui se plaît à orner des compositions vocales. D'autre part, il aime les motifs de fugues fort simples, et il a, pour établir des séries de pièces dans tous les tons, la patience d'un pédagogue qui veut offrir à ses disciples des modèles pour l'application de chaque règle : ses fugues sur les douze modes sont présentées, non seulement dans les modes naturels, mais dans les modes transposés (le 1er, *dorius*, commençant au *ré* ou, transposé, au *sol* ; le second, surgissant du *sol* ou, par transposition, du *ré*, etc[4]). Les psaumes ressemblent à de simples accompagnements des mélodies connues, ornées avec discrétion, comme on en peut juger par son ps. 25, *A toy, mon Dieu, mon cœur monte*, et son ps. 130, *Du fond de ma pensée*[5].

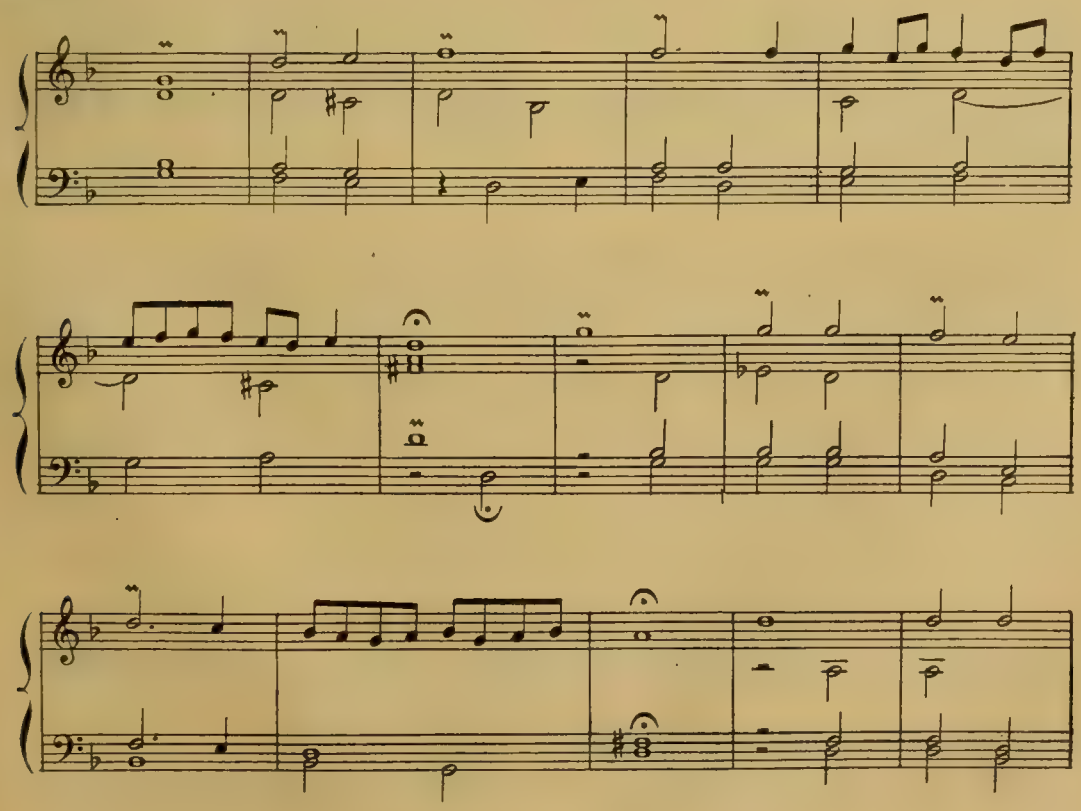
Dans un recueil manuscrit anonyme de la Bibliothèque royale de Copenhague, nous trouvons des psaumes harmonisés aussi avec la plus grande simplicité, note contre note. Souvent, ces chorals sont écrits à trois voix, avec un accord plus rempli à la fin des phrases, la note fondamentale étant répétée à l'octave grave, après avoir été d'abord énoncée en son lieu : procédé de claveciniste, ainsi d'ailleurs que les accords brisés qui se remarquent dans une des pièces écrites avec le plus de recherche de la collection, *In dulci jubilo*.

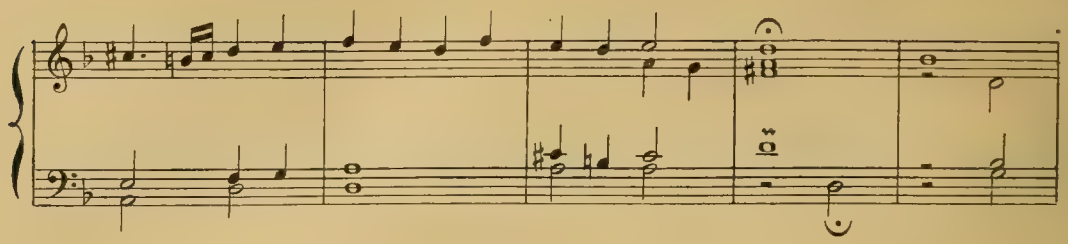


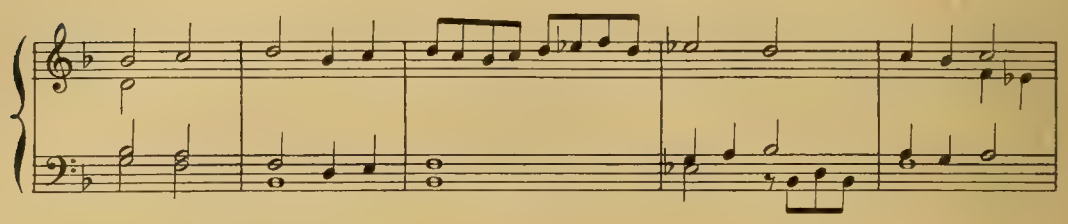
1. *Ibid.*, pp. 106-108. L'un de ces thèmes se rapporte au motif de G. de Macque désigné plus haut.
2. Seiffert, ouvr. cité, p. 105.
3. Voyez la préface de M. Sandberger à son édition de pièces de Joh. Kerl (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, IIe série, 2e vol.).
4. Bibl. de l'Université de Bâle, F. 18, 49, p. 48. Le manuscrit est de 1640 : l'auteur avait 86 ans.
5. Même bibl., F. IX, 48, p. 23 et p. 80.

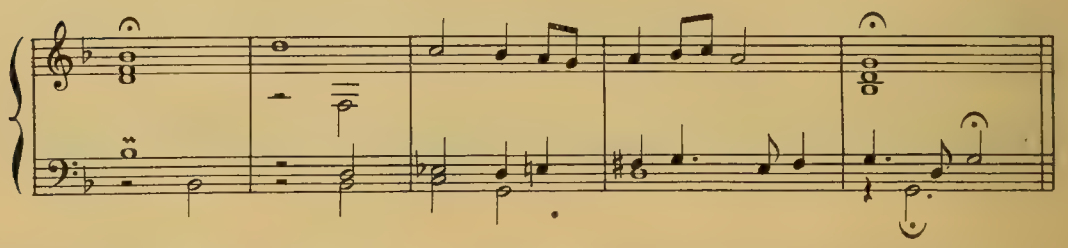


D'après la composition du 5° psaume, on jugera des autres chorals du recueil, traités à peu près de même, avec cette différence, toutefois, que le chant y est moins fleuri, ou même transcrit sans aucun ornement :

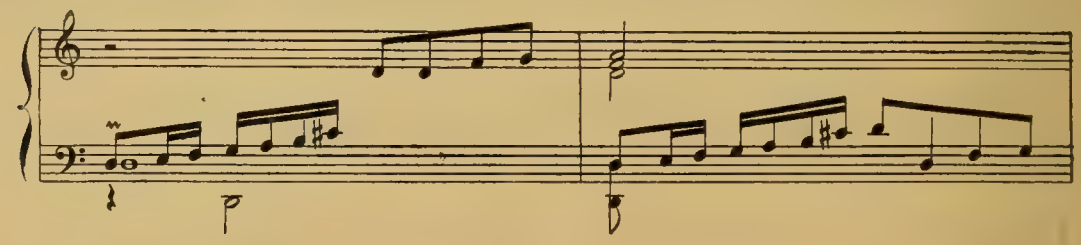


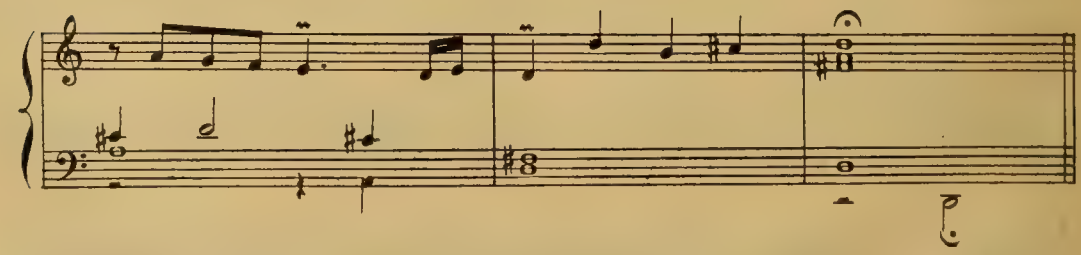






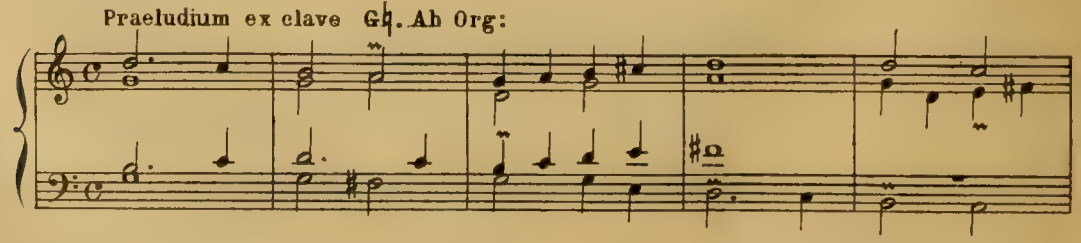
Deux pièces portent le titre d'*Intonatio* (fol. 10 *b* et 13 *b*); voici la première de ces compositions :

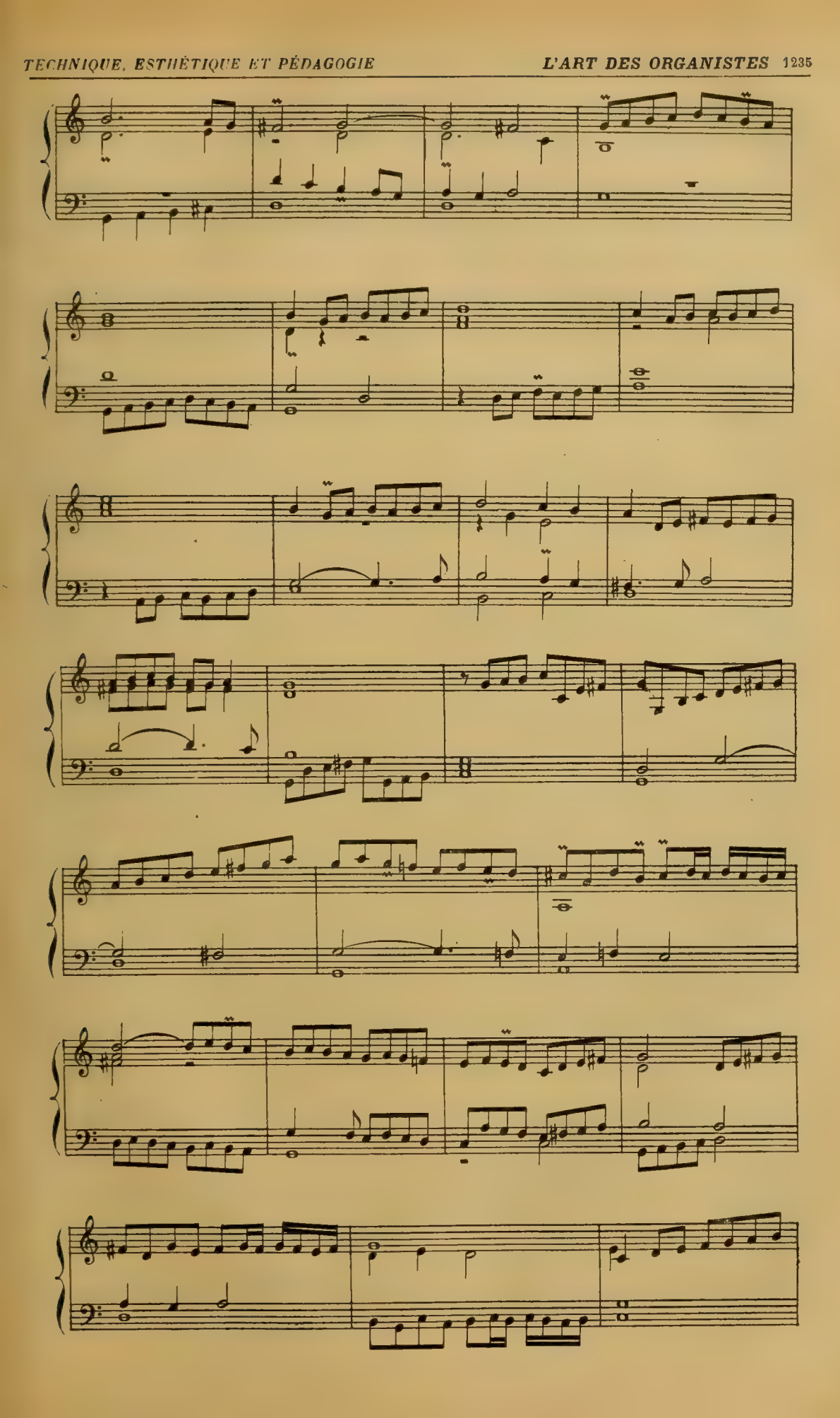


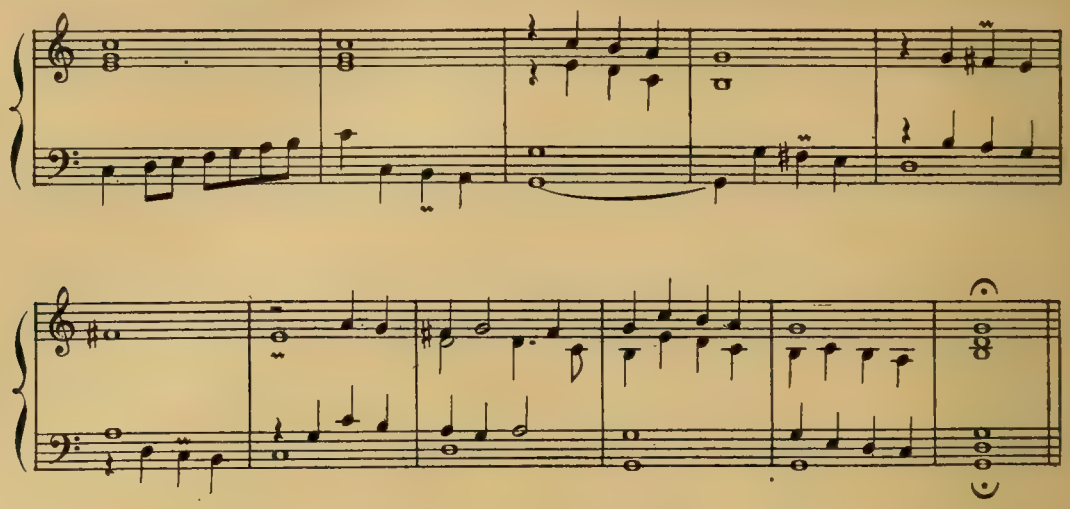


Enfin, parmi les préludes, il en est un qui est particulièrement destiné à l'orgue. Il peut être comparé aux pièces publiées par Woltz que nous avons vues plus haut :

Praeludium ex clave G♮. Ab Org:







Il faut remarquer que les pièces de ce recueil ont été choisies par un musicien qui appréciait l'art anglais et l'art hollandais, estimait l'art français[1], et négligeait les œuvres italiennes que Woltz se plaisait à réunir.

*
* *

Un manuscrit du *British Museum* (*Additional Ms.* 28550) contient six compositions pour instruments à clavier que l'on fait remonter à la première moitié du XIVe siècle[2]. Deux de ces pièces, la première et la dernière, sont incomplètes. Les trois premières ont été écrites pour un instrument; les trois dernières sont des transcriptions de musique vocale, mise en tablature et quelque peu fleurie. Les sons extrêmes qui s'y trouvent employés sont l'*ut* grave de l'alto, et le *mi* à vide du violon. Quelques tons altérés y sont mêlés à la série naturelle des notes, et produisent parfois des intervalles dissonants de quarte ou de quinte augmentée. Les pièces de nature instrumentale y sont formées d'une succession de périodes dont chacune est désignée par le nom de *punctus;* tantôt le *punctus* est relié au suivant par un *return,* tantôt ces éléments de la composition sont juxtaposés sans transition. A part les cadences et cette espèce de ritournelle (*return*) qui unit les fragments de l'ouvrage, tout est à deux voix, la voix supérieure brodant quelques figures simples au-dessus de la basse qui se meut lentement. Quintes et octaves parallèles ne manquent pas : dans la troisième des pièces instrumentales, il n'y a guère autre chose que des quintes accolées.

M. van den Borren, qui a publié une excellente analyse, avec citations, de ces œuvres primitives[3], observe que cette désignation de *punctus* paraît survivre, en Angleterre[4], dans ce titre de *Poyncte* ou de *Poynte* que certains musiciens du XVIe siècle donnent à leurs compositions. John Shephard dénomme ainsi une sorte de prélude en contrepoint, fort court, où abondent les suites de sixtes pour lesquelles les artistes anglais semblent dès lors avoir beaucoup de goût. Cette pièce, à quatre voix, a été publiée par Hawkins (*A general History of the science and practice of Music,* 1776, V, p. 466); Thomas Tallis († 1585), contemporain de Shephard, use du même mot, qui est encore employé plusieurs fois dans un manuscrit du *British Museum*, le *Mulliner's Book* (*Add. Ms.* 30513)[5]. Ce recueil appartenait au maître des choristes de Saint-Paul de Londres, et fut sans doute formé vers le milieu du XVIe siècle. Après les pièces du XIVe siècle que nous venons de signaler, on ne peut mentionner d'autres compositions pour instruments à clavier, en Angleterre. Mais, si les témoignages de leur talent nous font défaut, nous ne devons pas pour cela croire qu'il n'y eut point, au XVe siècle et au début du XVIe, de bons organistes en Angleterre. Bien au contraire, car l'orgue y était aimé et traité par de nombreux artistes. Peu après 1450, Henry Abyndon, organiste excellent, né vers 1418 († 1497), avait du renom. Robert Fairfax, né vers 1460, organiste de Saint-Albans sous Henry VII et Henry VIII, a montré qu'il savait écrire. Et l'on peut citer encore Hughe Aston et encore l'organiste de Windsor, John Marbeck, né vers 1520, et l'organiste du collège du Christ à Oxford, John Taverner. John Redford, enfin, aurait été au service de la cathédrale Saint-Paul, dès 1491, selon les uns, à partir de 1530 seulement suivant d'autres[6]. De ce Redford, le *Mulliner's Book* contient un *Glorificamus*, publié dans une collection moderne[7]. M. van den Borren remarque le caractère archaïque de cette œuvre, édifiée sur un motif de plain-chant, énoncé en notes

1. Le recueil comprend surtout des pièces de clavecin et, comme on l'a vu, certains chorals même semblent faits pour le culte domestique, où l'on chante des cantiques au clavecin. Quelques danses françaises portent un nom d'auteur : il y en a de Pinel et de Mézangeau. On trouve, avec le « rossignol anglais » bien connu, des danses et des chansons anglaises et des chansons hollandaises dans ce livre. Deux pièces sont datées, l'une de 1626, l'autre de 1639. Il est évident que, surtout pour ce qui se rapporte aux chorals, ces compositions n'ont de signification que pour représenter l'art « moyen », accessible aux amateurs, mais cela même n'est pas à négliger,

2. Publié par M. Wooldrige (*Early English Harmony from the tenth to the fifteenth Century*, 1897); cf. J. Wolf, *Gesch. der Mensuralnotation*, I, 1904, p. 356.

3. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, 1912, p. 5. Je renverrai souvent, au cours de cette étude, à ce remarquable travail.

4. Une petite composition de Conrad Paumann, vers le milieu du XVe siècle, est aussi désignée sous le nom de *punctus* (*fundamentalis punctus*), dans le *Buxheimer Orgelbuch* (voy. R. Eitner, dans les *Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte*, 1888).

5. Le *Catalogue of the manuscrit music in the British Museum*, vol. III, 1909, p. 77, contient la table des pièces qui sont, au nombre de 117, contenues dans ce livre.

6. Voyez l'étude citée déjà de M. C. van den Borren.

7. *Old English organ music*, publ. par M.-J. E. West, no 24 (II). Cf. le travail donné par M. West, sous le même titre, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XII, 2, p. 213.

longues à l'alto, et accompagné d'un contrepoint où les imitations parfois se correspondent assez bien. HAWKINS[1] et M. WEST (*Old English organ music*, livr. 24, 1), ont fait connaître une autre pièce du *Mulliner's Book*, un *voluntary* de Richard ALWOOD, prêtre dont la vie reste inconnue. Ce *voluntary*, dont le nom même indique une composition faite pour le service divin, et qui se joue « si l'on veut »[2], tient du *ricercare* à plusieurs thèmes. M. VAN DEN BORREN en loue avec raison « le charme et la suavité ». Quelques autres pièces du livre de MULLINER sont faites sur le chant d'église : ainsi, de REDFORD, un *Te per orbem terrarum*, de Richard FARRANT, un *Felix namque*; d'autres compositeurs dont la musique est conservée dans ce recueil sont aussi connus pour avoir traité les mélodies liturgiques. On peut citer William BLITHEMAN, dont un *Gloria tibi Trinitas* fort aride a été publié[3], SHELBYE, de qui la fantaisie sur le *Miserere* est d'une invention rythmique très remarquable. Il serait sans doute fort important de savoir, autrement que par des indications sommaires, quel est le contenu de ce manuscrit de MULLINER[4]. Certains auteurs qui y sont représentés, nous ont laissé des œuvres plus accessibles que celles dont MULLINER fut le dépositaire. Thomas TALLIS († 1585), organiste du roi, et William BLITHEMAN († 1591), successeur de TALLIS, peuvent être étudiés sur des textes imprimés. De W. BLITHEMAN, il faut mentionner, avec le *Gloria tibi* déjà signalé, un travail sur *In nomine*, où le chant donné est accompagné de triolets[5], figurations qui, selon M. VAN DEN BORREN, se trouvent ici pour la première fois chez un « virginaliste » anglais (ouvr. cité, p. 41); en outre, HAWKINS a donné dans sa *General History of the science and practice of Music* (1776, V, p. 464), un *Meane* à trois voix du même BLITHEMAN, œuvre où une sorte de *canto fermo* est exposé à la partie du milieu, tandis que les deux autres l'enveloppent de figures de contrepoint. Quant à Thomas TALLIS, on a publié de lui deux pièces sur le plain-chant[6], où, dit M. VAN DEN BORREN, « la surabondance des figures instrumentales nouvelles nous étonne » (op. cit., p. 223), et une *Lesson*[7], canon rigoureusement écrit pour le soprano et l'alto, d'abord; la basse, intervenant après un assez long développement, y ajoute un accompagnement fleuri, où les répétitions formant progression sont fréquentes[8]. Dans les deux pièces sur un chant liturgique, TALLIS prend pour sujet deux mélodies différentes, désignées l'une et l'autre par le même *incipit*, *Felix namque*. Ces compositions sont datées de 1562 et de 1564 : toutes deux commencent par deux périodes écrites en imitations, et la seconde se termine en manière de *toccata*; dans la première, le chant liturgique est au soprano, et dans la seconde à l'alto. Il faut bien admettre que, plus TALLIS y met d'invention et d'habileté, plus la ligne qu'il prétend orner s'efface et s'oublie. De sorte que l'intérêt n'est plus que de considérer ces figures à l'apparence flottante, sans chercher l'armature qui les retient. M. VAN DEN BORREN a eu le mérite, le premier, de classer avec beaucoup de précision les éléments de ce style. Il nous montre quelle place les procédés de la polyphonie vocale ont encore dans cette musique, soit que, dans les petits motifs entrecoupés de contrepoint, il retrouve (1er *Felix namque*) le *hoquet* usité dès le XIIe siècle, soit qu'il nous invite à reconnaître, dans les sixtes en guirlandes, le vieux *gymel* (voix jumelles) des Anglais (même composition), soit qu'il compare à l'antique *faburden* britannique ces chaînes d'accords uniformes (2e *Felix namque*)[9]. M. VAN DEN BORREN insiste d'autre part sur le caractère de nouveauté que présentent les formules rythmiques employées dans les accompagnements par TALLIS; dans un passage du premier *Felix namque*, le chant est soutenu par des tierces parallèles qui ondulent d'un mouvement continu; dans le second, le contrepoint du soprano répète, à contretemps, la cadence du contrepoint de la basse; dans la même pièce, TALLIS introduit une figuration en accords brisés[10].

Au milieu de ces œuvres dont la diversité laborieuse peut émerveiller l'historien, sans jamais charmer l'auditeur, les pièces de William BYRD[11] se distinguent par un caractère de suavité que le temps n'a pas affaibli.

S'il fallait lui chercher un surnom qui désignât la plus notable de ses qualités, il conviendrait de l'appeler le « maître harmonieux ». Nul mieux que lui ne sait grouper les accords moelleux; il les oppose avec tant d'art qu'il n'a pas besoin d'y mêler des dissonances pour former des contrastes; il ne connaît que les lumières; la succession des tons vaporeux et des couleurs pleines est presque la seule cause de variété qu'il admette, car il use avec réserve des figures ornementales, et se détourne de tout ce qui l'arracherait à la paix. Les jeux mêmes de la polyphonie troubleraient cette quiétude. Dans ce qui a été publié de lui (*Fitzwilliam Virginal Book*), on reconnaît qu'il préfère aux efforts divergents que le contrepoint favorise, la marche parallèle des voix coalisées qui progressent d'un même mouvement, sur un chemin large et tout uni. Cette inclination se manifeste surtout dans ses « fantaisies », soit qu'il entende, par fantaisie, une sorte de transcription de madrigal (*Fitzwilliam Virg. B.*, I, p. 406), soit qu'il donne ce titre à des pièces où le style d'imitation contribue au développement, mais où, peu à peu, les motifs cessent de passer d'une partie à l'autre, ne se répètent plus que par le procédé de la gradation, ou ne sont que la parure fugitive de l'harmonie (*F. V. B.*, I, p. 37 et p. 188). Dans la conclusion de ces fantaisies, seulement, BYRD introduit quelques passages un peu animés, qui ressemblent à des fragments de *toccata*.

Tandis que, dans les fantaisies, à force d'être tendre, BYRD va jusqu'à la mollesse, il atteint, dans l'un

1. *A general history of the science and practice of music*, 1776, III.
2. Voyez le *Dictionary of Music and Musicians*, de GROVE, au mot *Voluntary*.
3. Edw.-F. RIMBAULT, *The Pianoforte*.
4. Au sujet de ce livre, voyez aussi HUBERT PARRY, *Oxford History of Music*, III, 1902, p. 83.
5. Publ. dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, édité en 1899 par MM. FULLER MAITLAND et BARCLAY SQUIRE, I, p. 181. Les figures en triolets sont déjà employées par Ant. de CABEZON.
6. *Felix namque*, publ. dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, I, p. 427.
7. Publ. par WEITZMANN dans les suppléments de musique de sa *Gesch. des Klavierspiels, und der Klavierlitteratur*, 2e éd., 1879.
8. Un exemple de composition analogue nous est donné dans l'*Ave verum* de Josquin DES PRÉS cité par GLAREANUS dans son *Dodecachordon* (1547), et que Ch. BORDES a fait connaître partout.
9. Sur le « faux-bourdon », encore pratiqué au XVIIe siècle, voyez *Descartes et la Musique*, 1907, p. 52.
10. Je ne peux que nommer ici quelques organistes anglais du XVIe et du commencement du XVIIe : Christopher TYE, organiste d'Elisabeth, PARSONS, le fameux compositeur Th. MORLEY, Edm. HOOPER, TH. et NATHANIEL GILES, John. MUNDAY († 1630), Th. WARROCK, etc.
11. Né en 1542 ou en 1543, BYRD aurait été élève de TALLIS; il devint organiste de la cathédrale de Lincoln vers 1563, puis fut organiste de la chapelle royale. Il mourut en 1623.

de ses préludes (*Parthenia,* I)[1], à une grandeur bien digne de l'orgue, quoique cette pièce serve d'introduction à deux danses. Mêlées à ses compositions manuscrites, se trouvent aussi des pièces, au titre latin, qui ont tout à fait l'apparence de motets vocaux transcrits pour un instrument à clavier: transcriptions dépourvues, d'ailleurs, de passages et de fioritures. Dans l'*Emendemus in melius* à 5 voix (Bibl. du Conservatoire, ms. 18546, fol. 74 *b*), c'est à peine si de rares signes d'ornementation animent un peu l'harmonie pleine et sévère dont les périodes, bien partagées, se rapportent si bien aux divisions du texte absent. Et il en est de même dans le *Libera me* copié dans le même livre (fol. 50 *a*).

Le *Fitzwilliam Virginal Book* contient deux compositions de Byrd sur le *Miserere*[2]. Dans l'un, à 3 voix (II, p. 230), la mélodie est traitée d'un bout à l'autre au soprano, le texte liturgique étant exactement observé ainsi qu'il est d'usage chez les maîtres anglais de ce temps. A part quelques oppositions de la mesure binaire et de la mesure ternaire dans des contrepoints simultanés, ce *Miserere* n'a guère que l'intérêt d'un exercice patiemment prolongé. L'autre *Miserere,* à quatre voix (II, p. 232), a pour avantage ce qui, dans les versets de Tallis, est un défaut: le *cantus firmus,* placé à l'alto, disparaît dans la trame de l'accompagnement. Chez Tallis, le sujet disparu, il ne reste plus qu'un amas indigeste de formules dépourvues de sens. Chez Byrd, au contraire, le rameau desséché du plain-chant soutient des rejets vigoureux et fleuris qui l'environnent et le cachent, avec tant de grâce que l'on a bien assez de les admirer, sans chercher à quoi ils se rattachent. M. van den Borren juge que « la figuration de cette pièce est assez peu virginalistique » (ouvr. cité, p. 107). Il est permis de croire que de telles œuvres, tranquilles et chantantes, ont été, de préférence, destinées à l'orgue.

Comme beaucoup de ses contemporains, Byrd a écrit aussi des pièces purement scolastiques : l'une est faite sur le thème si souvent employé de l'hexachorde (*F. V. B.,* I, p. 395), et l'harmonieux musicien arrive à racheter, dans une certaine mesure, ce que de telles compositions ont de fastidieux. Il est moins heureux dans son *Ut, mi, ré* (*F. V. B.,* I, p. 401) qui est d'une monotonie accablante, mais il sait garder, comme autrefois John Taverner, un caractère musical fort agréable à la composition en canon (*two parts in one*) qui nous est conservée dans des manuscrits déjà mentionnés (Conserv. 18547, p. 19).

Né environ vingt ans plus tard que W. Byrd, John Bull (1562?-1628)[3] nous est présenté par M. van den Borren (ouvr. cité, p. 228), comme un maître dans toutes les parties de son art « occupé, dans ses morceaux scolastiques, à trouver de nouvelles voies, tant en ce qui regarde la virtuosité de la figuration que l'art harmonique de la modulation »; il écrit tantôt avec sobriété, sans ornements, tantôt en virtuose; dans toutes les formes et dans tous les genres, il agit « avec une égale diversité et une égale puissance ». Il est robuste, suit son chemin avec opiniâtreté, « sans craindre les objections », et nous frappe « par son ton doctoral et l'envergure de sa pensée. C'est un homme fort »; il n'a rien de cette « tendresse féminine » à laquelle Byrd s'abandonne quelquefois avec une trop longue complaisance, et s'il a de l'uniformité, c'est par abus d'énergie, amour de la démonstration poursuivie, excessive application à des sujets peu attrayants; en somme, élève et successeur de W. Blitheman, il en a quelquefois la sécheresse. Pendant un voyage sur le continent (1601), il se fit applaudir pour sa virtuosité dans les Pays-Bas, en France et en Allemagne : il avait alors pour suppléant, à l'orgue du roi, le fils de William Byrd, Thomas Byrd. En 1613, il quitta l'Angleterre, et devint organiste de l'archiduc Albert, à Bruxelles. En 1617, il eut l'orgue d'Anvers après Rumold Waelrant qui venait de mourir, et il garda cette charge jusqu'à ses derniers jours (mars 1628). En quittant son pays, John Bull pouvait développer plus librement son habileté d'organiste, sur des instruments beaucoup plus complets que ceux que l'on avait en Angleterre. Certes, on n'y manquait pas de facteurs, et l'on a conservé le nom de W. Lawes, W. Betton, Meghel Mercator et Will. Tresaror, qui bâtissaient des orgues au XVIe siècle[4]. Mais ces orgues étaient réduites à un seul clavier. Thomas Dallam serait le premier qui eût construit un orgue à deux claviers, en Angleterre : l'orgue qui fut placé au *King's College* de Cambridge, en 1606[5]. Notons en passant que cette simplicité des anciens instruments favorisait beaucoup les organistes aux mains agiles; bien plus, la rapidité devenait indispensable au genre qu'ils traitaient, puisque leur musique ne pouvait acquérir cette diversité dont le public fait ses délices, que par le moyen des ornements et des roulades. C'est pourquoi, sans doute, beaucoup de compositions sur le chant d'église ont toutes les grâces de vivacité, et même la pétulance des pièces pour virginal, et cependant peuvent avoir été jouées à l'orgue. Aussi, de ce que Bull ait cédé bien souvent à cette fièvre de mouvement qui dédouble les motifs, les anime d'octaves bondissantes, y met un entrain continu tout profane, ce n'est pas une raison pour croire que les versets au titre latin où il y a tant de fantaisie appartiennent uniquement à la musique de chambre. Ces pièces ont d'ailleurs trop de vie pour n'être que des exercices, tandis que, par le sujet, elles ont trop de sérieux pour ne servir que de passe-temps. La publication du *Fitzwilliam Virginal Book* a facilité la connaissance de beaucoup de ses compositions. Dans les manuscrits du Conservatoire de Paris[6], on en trouve aussi qui sont d'une figuration très variée et très impétueuse[7].

1. Ce prélude est la première pièce de ce recueil, publié en 1611, et réédité par Rimbault, XIXe vol. de la *Musical Antiquarian Society* (1847), et par Mme Farrenc (*Le Trésor des Pianistes,* II, 1863). Un exemplaire de l'original se trouve au Conservatoire. Un autre prélude, fort solennel, est tout au commencement de la *Parthenia,* et dans le *Fitzw. V. B.,* I, p. 83.

2. Ce *Miserere,* thème favori des compositeurs anglais, n'est autre que l'antienne chantée avant les psaumes des complies.

3. C'est pendant la vie de Byrd et de Bull qu'Edmond Spenser écrivit, dans son *Epithalamion :*

And let the roring organs loudly play
The praises of the Lord in lively notes.

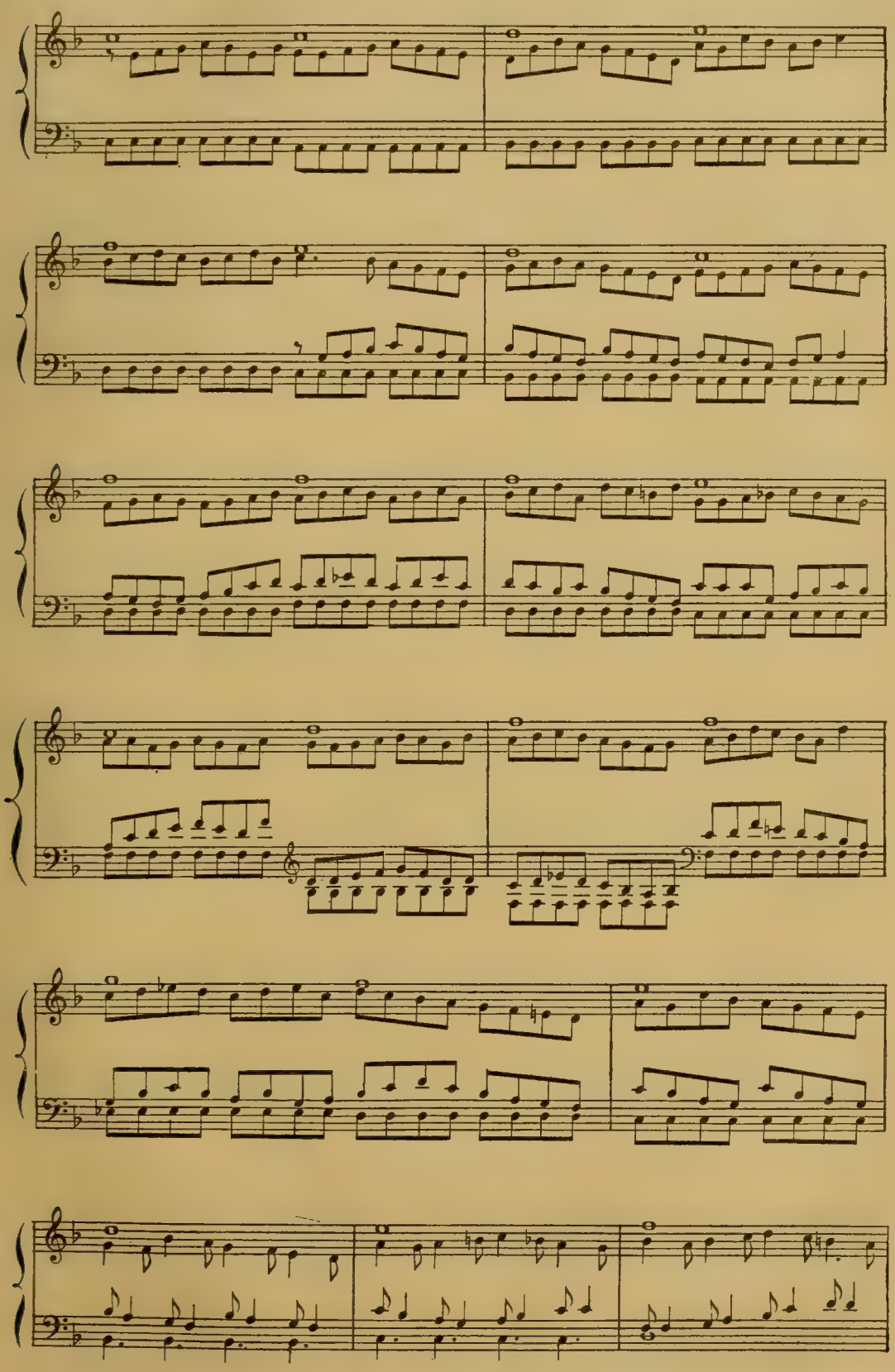
4. Wilibald Nagel, *Gesch. der Musik in England,* II, 1897, p. 77. Mercator venait des Pays-Bas. D'autres facteurs du même pays, Theewes et Vandrevelde, s'installèrent aussi en Angleterre; dès le XVe siècle, Barbour de Bruxelles, et Laurence, de Nimègue, y avaient construit, des instruments (cf. C. van den Borren, *Orig. de la Musique de clavier dans les Pays-Bas,* 1914, p. 12).

5. Voyez l'article *Organ,* dans le *Grove's Dictionary of music and musicians,* III, 1907, p. 529. Ce travail est dû à MM. Edm. John Hopkins et Th. Elliston.

6. Outre les manuscrits mentionnés dans le *Quellen-Lexikon* d'Eitner et le *Dictionary* de Grove, il faut signaler, pour l'étude des œuvres de John Bull et de ses contemporains, les manuscrits 18546, 18547, 18548 du Conservatoire.

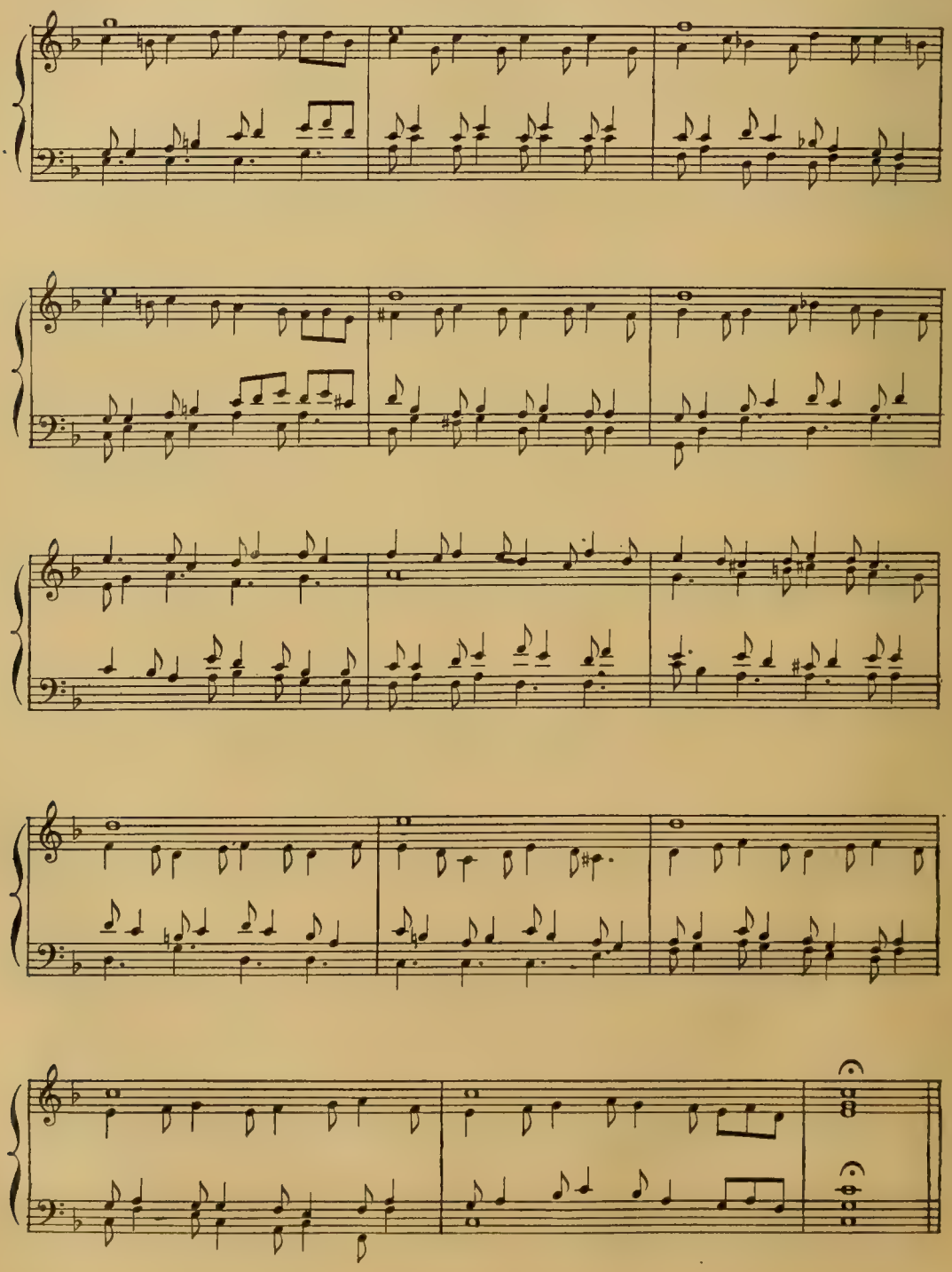
7. Par contre, le verset sur le *Vexilla regis prodeunt,* publié par M. West (*Old English organ music,* n° 25, I) est du style le plus

grave et le plus uni. En certains cas, les procédés mêmes des joueurs de virginal ajoutent à la valeur poétique de l'interprétation musicale d'un texte religieux. Ainsi, dans ce verset sur *Aurora lucis rutilat* qui peut passer pour une très heureuse description du lever du jour. L'auteur n'en est pas indiqué, mais le recueil où il se trouve contient des pièces de Bull et de Gibbons (Conserv. n° 18548, p. 283) :



Bull utilise d'ailleurs toutes les ressources des joueurs de virginal, ressources que M. van den Borren a si bien déterminées : faux-bourdon, rythmes contrariés, *hoketus*, gradations. On peut remarquer aussi chez lui beaucoup d'esprit de continuité, dans la disposition symétrique des accompagnements : ainsi, dans le *Miserere* à 3 voix (*F. V. B.*, II, p. 442), les deux lignes du contrepoint se développent d'un mouvement uniforme, les valeurs de l'une étant, avec les valeurs de l'autre, en proportion constante du simple au double. L'obstination du musicien paraît encore dans ses longs enchaînements de retards (*In nomine, F. V. B.*, II, p. 34), dans l'usage qu'il fait de motifs répétés (*Fantasia, F. V. B.*, I, p. 423), enfin dans ses pièces sur l'hexachorde. L'une (*F. V. B.*, II, p. 281) est un véritable exercice méthodique et progressif, sur *ut, ré, mi, fa, sol, la*, l'autre (*F. V. B.*, I, p. 183) est considérée avec raison par M. van den Borren comme « une véritable étude de modulation, étude singulièrement hardie, puisque le motif y est transposé sur chaque degré de la gamme chromatique (voyez l'analyse de M. van den Borren, p. 206 de l'ouvr. cité).

Ce maître qui emploie si volontiers les procédés



imaginés par ses compatriotes, connaît bien aussi les œuvres étrangères : il a fait une *fantasia* sur une fugue de SWEELINCK (*Œuvres compl. de J.-P.* SWEELINCK, I, p. 125), sorte de *ricercare*, et il a écrit une autre *fantasia* sur *La Guamina*, qui est une *canzona francese* de GIOS. GUAMI[1]. Pendant son séjour aux Pays-Bas, il avait eu pour collègue, à la chapelle de Bruxelles, un certain Vincenzo GUAMI, sans doute apparenté avec l'organiste italien GIOS. GUAMI[2]. D'autre part, le renom de SWEELINCK était assez grand pour que BULL prit un sujet dans sa musique. On peut même dire que le style de SWEELINCK ne fut pas sans influence sur lui, si l'on admet avec M. VAN DEN BORREN (ouvr. cité, p. 109) que la simplicité grave avec laquelle il traite le cantique flamand *Laet ons met herten reyne*[3], tient un peu de la manière de l'organiste hollandais.

Organiste de la chapelle royale (1604), et pendant les deux dernières années de sa vie organiste en même temps de Westminster, Orlando GIBBONS (1583-1625), célèbre d'ailleurs pour sa musique vocale, a laissé, outre ses pièces de virginal, quelques compositions qui semblent écrites pour l'orgue.

Pour l'une, le titre même de *voluntary* suffirait à nous renseigner. Nous y voyons de plus que GIBBONS fut un organiste émouvant et recueilli. Cette œuvre, qui a été publiée[4], est pendant les 22 premières mesures une sorte de *ricercare* sur un sujet fort simple, traité avec une douceur égale qu'entretient la lenteur du mouvement; contemplation vague d'abord, qui se transforme, dans la seconde partie, en pieuse élévation de l'âme : des passages conjugués montent, incessamment, avec le calme de la béatitude et la persistance de l'extase. C'est une application heureuse des procédés de gradation que nous avons déjà remarqués, mais, par le caractère, ces phrases ascendantes nous rappellent certains traits du beau motet que Thomas-Louis DE VICTORIA écrivit pour la fête de tous les saints : *O quam gloriosum*. Du reste, GIBBONS aime les progressions : voyez celle qu'il développe vers la fin de sa fantaisie à quatre parties (n° XVII de *Parthenia*, 1611)[5]; voyez encore celles qu'il forme dans deux *voluntaries*[6] sur ce motif :

fréquemment employé au XVIe s., et encore par ses contemporains[7]; voyez enfin combien ce procédé d'amplification lui est utile dans les deux *voluntaries* que je transcris ici (Conservatoire, n° 18546, fol. 83 *a*)[8] :

1

1. Cette *canzona* a été reproduite, d'après la tablature de WOLTZ, par A. G. RITTER (*Zur Gesch. des Orgelspiels*, II, p. 15).

2. Dans ses *Armoniche conclusioni nel suono dell' organo, canto fermo figurato, e contraponto* (1626), Adr. BANCHIERI cite les deux fils de GIOS. GUAMI comme de jeunes musiciens qui promettaient beaucoup.

3. Publ. par M. WEST (*Old English organ music*, 25, II), avec la reproduction des indications de registres qui se rapportent évidemment à un orgue des Pays-Bas, J. BULL fait alterner et concerter le cornet et le cromhorne, et termine avec tous les jeux. Cette disposition est digne de remarque.

4. *Old English organ music*, éd. par M. WEST, n° 14 (I).

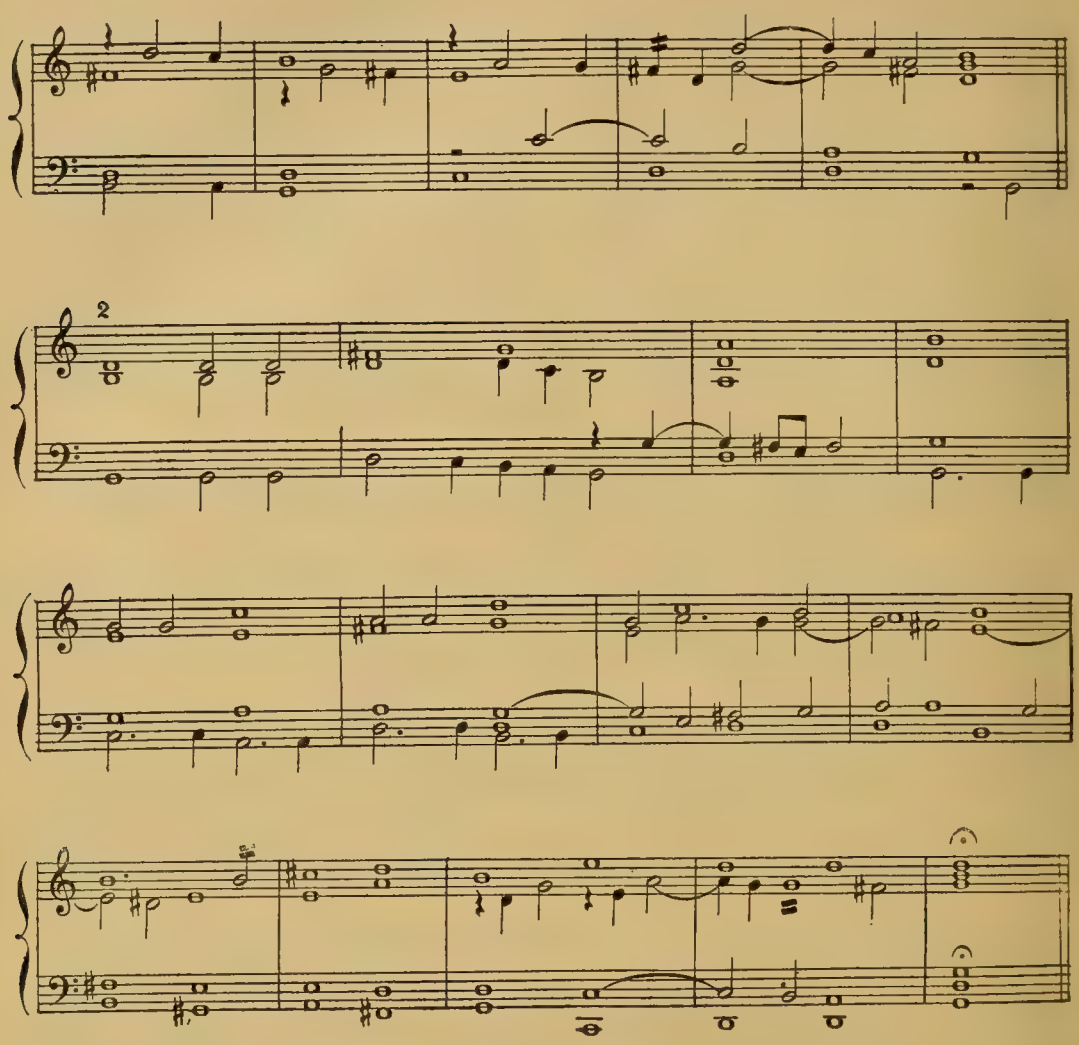
5. Cette pièce est rééditée, avec les ornements, dans la première partie de l'ouvrage d'E. DANNREUTHER, *Musical Ornamentation*, p. 27

6. Publ. par M. WEST, recueil cité, n° 31.

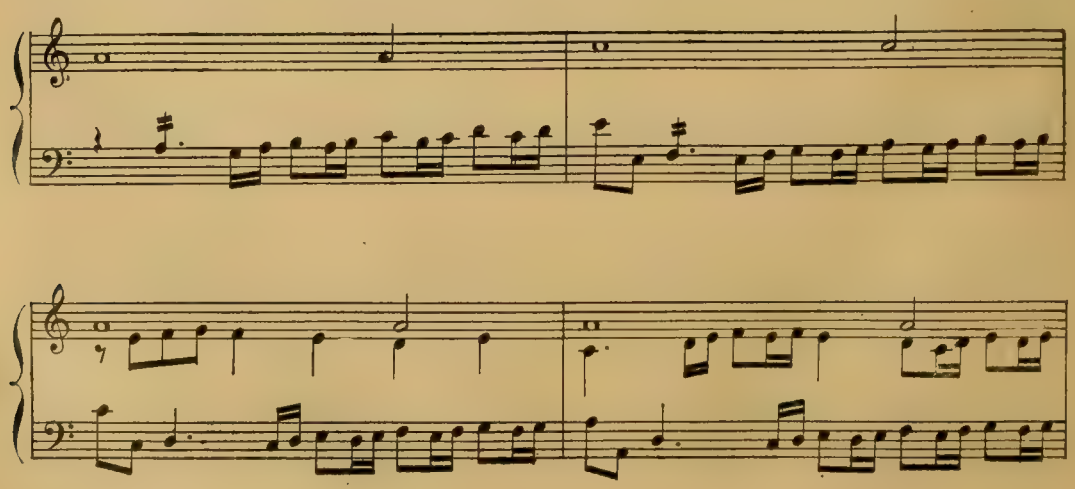
6. La formule se retrouve dans toutes les écoles, déjà chez CAVAZZONI, chez FARNABY, chez TITELOUZE, chez P. CORNET, chez H.-L. HASSLER.

7. Cf. dans le *Fitzwilliam Virginal Book*, II, p. 21, un passage de G. FARNABY Je cite d'autres exemples au cours de ce travail, chez des musiciens de différentes écoles.

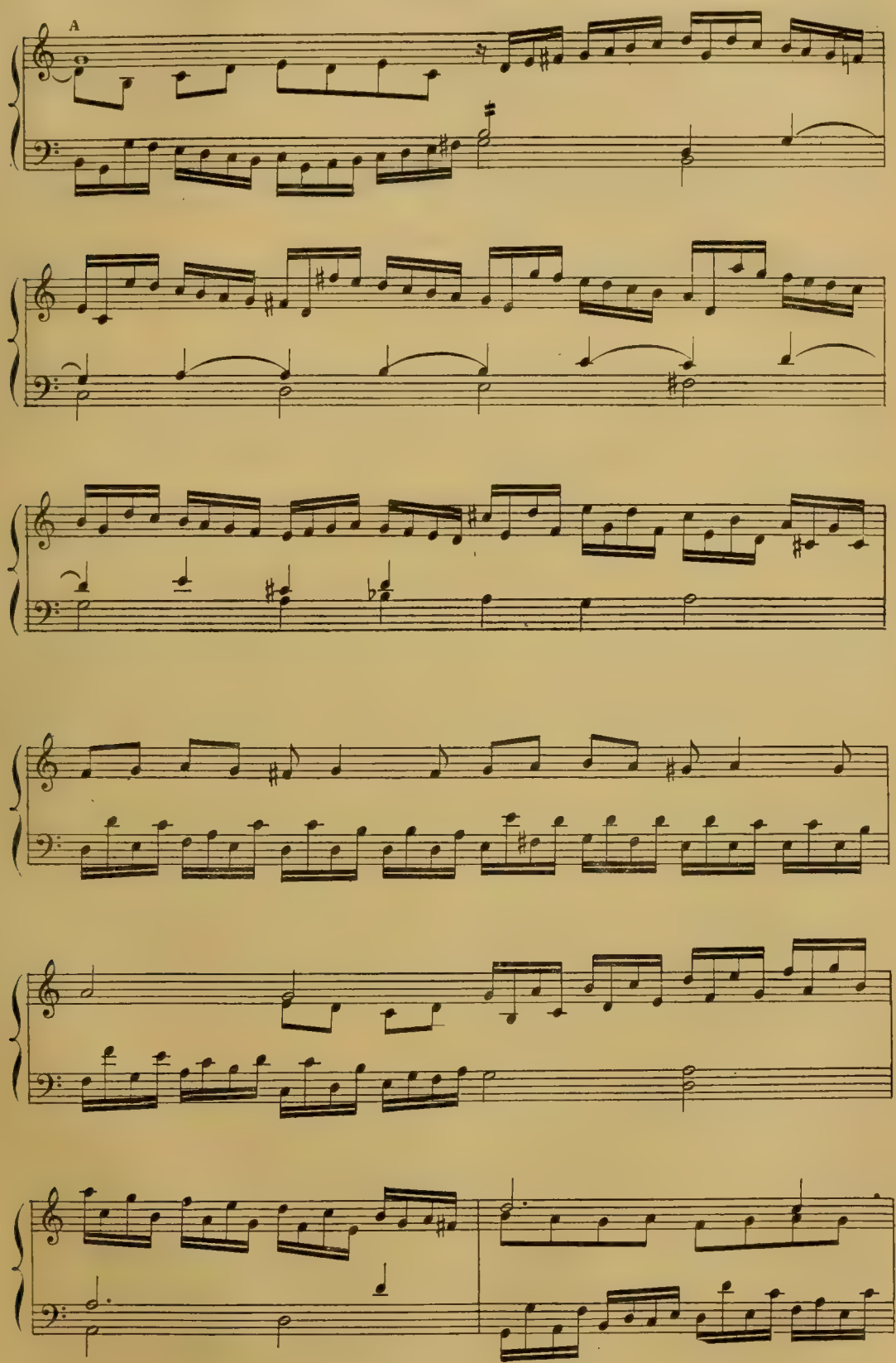
8. Le livre de musique de l'organiste Benj. COSYN contient une fantaisie d'Orl. GIBBONS pour orgue à 2 claviers (n° 80).

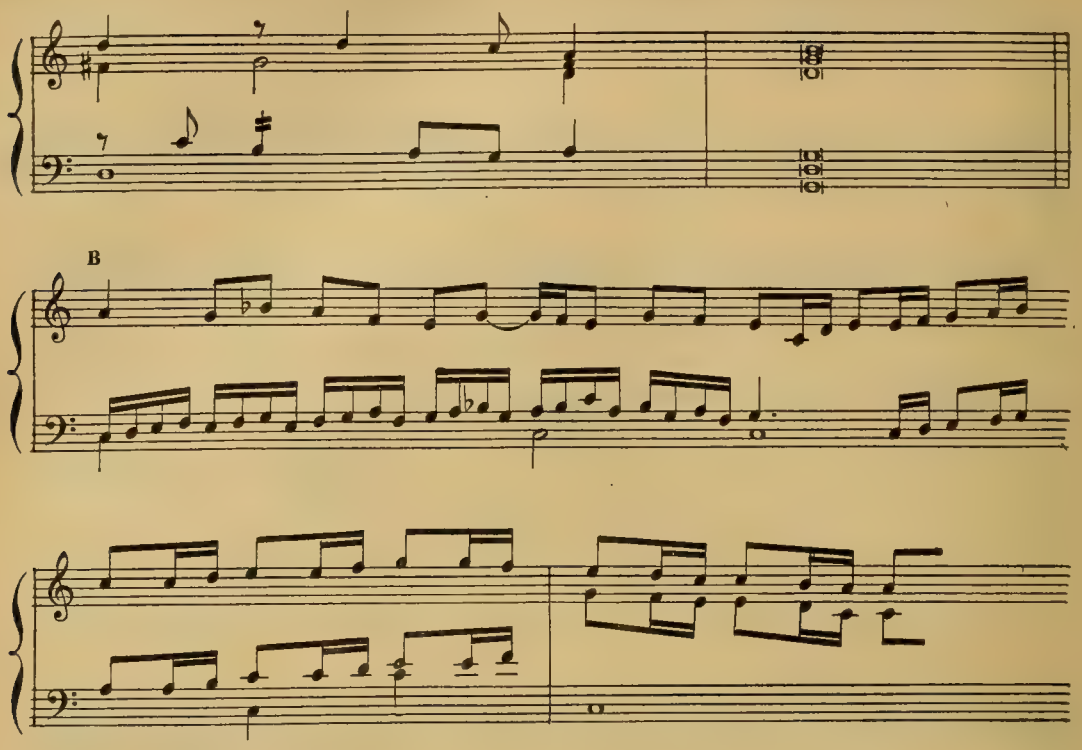


Thomas Tomkins, qui étudia de 1604 à 1606 au *Magdalen College* d'Oxford, et y enseigna de 1606 à 1610, devint organiste à la cathédrale de Worcester, puis fut admis à la Chapelle royale en 1621. Il mourut à Worcester en 1656, âgé d'environ 80 ans. Cet élève de William Byrd a écrit des pièces sur le plain-chant dans la manière de Bull, avec la même prédilection pour le brillant, ce qui ne va pas sans un certaine sécheresse et beaucoup de monotonie. Quelques mesures de son *In nomine Domini* (daté dans le manuscrit où il est recueilli du 2 janvier 1647) peuvent donner une idée de son style, et encore quand il en modère l'effervescence (Conservatoire, n° 18547, p. 90) :



En d'autres versets, il multiplie les figures et les anime avec une sorte de frénésie (ms. cité, A, p. 107, fin du *praeludium* commencé p. 106 ; B, p. 114 dans le *Gloria tibi Trinitas* daté du 16 juin 1648) :





Cependant, il essaye parfois de mêler un peu de musique régulière à ces variations vagabondes et sans frein, soit en y préparant par une lente introduction en style d'imitation (*Gloria tibi Trinitas*, p. 115 du ms. cité; les imitations se font sur le *cantus firmus*), soit en reproduisant avec une certaine rigueur les mêmes motifs dans les parties d'accompagnement (*Miserere*, p. 121), soit en écrivant quelques mesures de conclusion[1] dans lesquelles alternent ou sont juxtaposés les accords et les passages (*Gloria tibi*, de la p. 115; *Miserere*, de la p. 123); il termine aussi par des figurations libres sur la tonique (*Gloria tibi Trinitas* de la p. 121).

Il imagine aussi de déplacer le *cantus firmus* de la voix où il l'a d'abord établi : dans le *Miserere* (p. 123), il commence par le présenter au *superius*, puis le continue et l'achève au ténor; l'accompagnement de la dernière partie de ce verset comprend d'ailleurs des motifs symétriques entrecoupés, puis des traits montants et descendants. Il y a, dans cette pièce, une progression du mouvement, ressource de développement que Tomkins utilise volontiers, par exemple dans un *Gloria tibi, Trinitas* (p. 112, juin 1648), à trois voix, où, après une courte introduction en imitations, la figuration est, en premier lieu, formée de noires et de croches, puis de doubles croches, enfin de traits ascendants et descendants en doubles croches : la pièce est ainsi divisée en trois portions, d'après la nature des motifs joints au *cantus firmus*.

Ainsi, l'art des organistes anglais de la première moitié du XVIIe siècle dépend encore, à part les pièces faites pour accompagner le service divin, de l'art de composer pour le virginal ou pour les violes, et de l'art de faire des motets en style de polyphonie. Tomkins a fort bien observé les caractères de ces différents genres de musique[2]. Certes, c'est dans les variations sur le plain-chant qu'il satisfait le mieux à ses goûts, car il aime ces exercices tumultueux où il a le plaisir de voir s'égaler la vivacité de son imagination et la légèreté de ses mains; parce que ce genre, en somme, a des lois assez strictes, il éprouve, en le traitant en maître, la même joie que les poètes de sonnets, ses contemporains, quand ils associent bien leurs rimes; et tout ce qu'il y met d'exagéré ou de surprenant le rapproche aussi des écrivains de théâtre, qui donnent singulièrement, alors, dans l'emphatique et l'extraordinaire; mais, dans ses fantaisies, il nous apprend aussi qu'il n'a pas méconnu la gravité suave des œuvres de son maître William Byrd : s'il s'était avisé de mêler ces forces diverses dans des compositions essentiellement écrites pour l'orgue, il aurait pu créer un genre bien déterminé et puissant. Or, il a d'excellents matériaux pour construire, mais, tout en ayant un certain sens de l'architecture, il n'a pas l'idée de ces vastes plans que les organistes du continent savent déjà si bien ordonner, avec les divisions et les oppositions qu'ils y mettent. On pourrait dire que le peu de force et le peu de diversité des orgues anglaises ne permettaient guère d'y jouer autre chose que ce que Tomkins et ses confrères nous ont laissé. Les Italiens, avec leurs petites orgues, avaient du moins la pédale, encore bien réduite il est vrai, mais qui donne un ferme appui aux traits rapides que l'on joue au dessus. Même avec deux claviers, les orgues d'Angleterre,

1. Cette conclusion est tout à fait en style de *toccata* (p. 118 du ms.).

2. Outre les pièces sur un chant donné, le manuscrit du Conservatoire (18547) contient des transcriptions de fantaisies de Tomkins dont l'une est expressément destinée aux violes ; les autres ont vraisemblablement été faites aussi pour les instruments à cordes. Ces pièces sont fort intéressantes; le thème de l'une d'elles (p. 128) rappelle les premières mesures du psaume 113 tel qu'on le chantait alors en Angleterre, et le début de cette composition est d'une grande noblesse. Il faut citer encore (p. 98), un *voluntary* assez développé du même auteur.

privées de pédale, étaient assez pauvres. On n'y mettait point de jeux d'anches, ni de fournitures. L'orgue que Robert Dallam fit pour Saint-Pierre d'York (1632-1634) n'avait que 14 jeux, sur deux claviers, jeux de diapason d'étain ou de bois, auxquels étaient mêlés deux jeux de douzième et un de vingt-deuxième. Le *double organ* que Thomas Harris bâtit en 1637 pour le *Magdalen College* d'Oxford comprenait, au grand orgue, deux jeux de diapason de 8 pieds, deux jeux de principal de 4, deux quinzièmes (2 pieds) et deux vingt-deuxièmes; le *choir organ* renfermait un diapason bouché de 8 pieds, 2 jeux de principal de 4, un *recorder* (sorte de flûte douce) de 4 et une quinzième. En somme, la qualité la plus notable de ces instruments était une certaine suavité, et ce que les auditeurs y préféraient, c'était ce murmure des harmonies mouvantes, où il y a plus de sérénité que d'éclat, et où les notes graves chantent si paisiblement. Voilà, du moins, comment on peut interpréter les observations que, en 1634, des officiers amateurs de musique font au sujet des orgues qu'ils entendent en passant de ville en ville. Ils n'ont de blâme que pour les sons trop aigus : à Carlisle, l'orgue ressemble à une cornemuse criarde[1].

Ces orgues médiocres furent, au surplus, bientôt condamnées au silence : le 23 août 1643, le parlement avait décrété la destruction des monuments de la superstition, et, le 9 mai 1644, on ordonna la démolition des orgues. Le souvenir de ces purifications survit dans la chanson dite « marche de Marston-Moore », en ces mots : « Jenny rapportera le capuchon, Jockie la chasuble, et nos joueurs de cornemuse auront le coffre aux sifflets[2]. »

Après la restauration, par contre, on rebâtit des orgues plus riches que celles qui avaient été enlevées : d'une part, le fameux Bernhard Schmidt (Smith) introduit en Angleterre les procédés des facteurs allemands; d'autre part, Thomas Harris, qui s'était réfugié en France pendant les troubles, revient dans son pays avec l'expérience qu'il avait acquise à l'étranger[3]. Dès 1660, Schmidt installe, dans la salle des banquets à Whitehall, un orgue à 3 claviers, dont l'un d'écho, et il plaça dans cet instrument différents jeux alors fort estimés dans son pays, par exemple une flûte creuse à cheminée, une voix humaine, des jeux de cornet et de *sesquialtera*. Il introduisit aussi la fourniture et la viole (*Temple Church*, 1682-1684). De son côté, Renatus, le fils de Thomas Harris, ayant à restaurer l'orgue du *Magdalen College* d'Oxford qui, pendant un certain temps, avait été, sur l'ordre de Cromwell, établi dans la grande galerie de Hampton Court, il y mit une fourniture à 3 rangs et une cymbale à 2 rangs (1690).

* * *

Tandis que les œuvres de Tomkins sont bien souvent confuses ou surchargées, le fils d'Orlando Gibbons, Christopher, écrit une musique ample, « aérée », comme disait de la sienne notre Costeley[4], et impérieuse jusqu'à la violence. Né en 1615, il avait, pendant près de trente ans, vécu seulement pour la musique et les bonnes lettres, ayant été, dans son enfance, choriste de la chapelle royale, puis élève de son oncle Edward Gibbons, organiste d'Exeter[5]; il devint, à partir de 1638, organiste de la cathédrale, à Winchester. En 1644, il quitta la ville et suivit l'armée royale. A la restauration, il fut nommé organiste de Westminster et de la chapelle du roi. Il mourut en 1676. Dans le « verset » pour « orgue double » que M. West a publié de Christopher Gibbons[6], le premier motif, traité en imitations, est d'un rythme puissant; ensuite, des arpèges montent et descendent, occupent tout le clavier, donnant l'image d'une autre échelle de Jacob, où passent des anges à la voix formidable.

Malheureusement, ces grandes lignes, dressées, prolongées et contrariées, se dissolvent en traits, en passages inutiles; il y a des cabrioles à la basse[7], des fioritures symétriques, du mouvement pour rien. Sans doute, Christopher Gibbons s'est lassé trop vite, et le verset d'orgue s'est terminé au hasard : c'est peut-être un signe de cette paresse que blâmait rudement Anthony à Wood, disant de l'auteur : « C'était un grand débauché, souvent il voulait dormir, à la prière du matin, quand c'était le moment de jouer l'orgue[8]. »

Chez Matthew Locke (1632?-1677), nous remarquons la même ostentation de grandeur que chez Christopher Gibbons : c'est peut-être parce qu'il fut, comme Gibbons, élève d'Edward Gibbons, à Exeter. Ayant voyagé sur le continent, Locke (ou Lock) devint, à son retour, organiste de la reine Catherine, fille de Jean IV de Portugal, ce roi qui aimait la musique[9].

Dans sa *Melothesia* (1673)[10], Matthew Locke a publié des *Lessons* pour harpsichorde et pour orgue : l'une de ces pièces, *voluntary* pour orgue « double », est donnée par M. West dans sa collection *Old English organ music* (n° 14, II); elle débute par des motifs vigoureux qui promettent beaucoup, et le développement est assez heureux, mais bientôt ces phrases nobles, dont la cadence pointée a quelque chose de français, vont se perdre dans des passages et des bonds; un peu avant la fin (p. 7, mes. 1), on remarque des cadences harmoniques répétées en écho, ce qui nous rappelle les procédés des organistes de l'Allemagne du Nord (voyez les chorals de Tunder et de Morhardt, et la *toccata* de Delphin Strunck, cités dans cette étude). Il y a aussi de la grandeur dans la première partie, fuguée, d'une pièce en *la* mineur intitulée *toccata* (publ. par M. West, recueil cité, n° 20, III). De même que dans le thème de la pièce que

1. Voyez l'article déjà cité du dictionnaire de Grove. Ils admirent aussi la richesse de certains instruments.

2. Jos. Ritson, *Northern Garlands*, éd. 1810.

3. Il y avait un facteur anglais, Jean Haon, à Bordeaux en 1656 (*Arch. dép. de la Gironde*, série G, 512).

4. Epitre « à ses amis », en tête de sa *Musique* (1570), éd. par M. Expert (*Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 1896).

5. Voyez, dans la collection déjà citée de M. West (n° 20, I), un vigoureux prélude de ce maître qui naquit vers 1570, et mourut vers 1650; il avait été dépouillé de ses biens par le parlement, pour avoir prêté mille livres à Charles Ier.

6. *Old English organ music*, n° 28.

7. Voyez p. 5, mes. suiv., des groupes avec chute d'octave tels qu'on en trouve chez Sweelinck (Ier vol. de l'éd. moderne, p. 69 et p. 78) et chez Tomkins, mais en sens inverse (ms. cité 18547, p. 122). Scheidemann et Tunder en font aussi usage (voyez les pages que je cite de ces compositeurs).

8. Cité par M. West dans son édition.

9. Richard Deering, compositeur de talent, avait été organiste de la reine Henriette, femme de Charles I. Auparavant, il avait été au service d'un couvent de religieuses, à Bruxelles. Outre les compositeurs fameux, Bull et Philips, on peut encore citer, parmi les organistes anglais réfugiés au XVIIe s. sur le continent, un certain Jean Bonneville, qui reçoit 300 livres du gouvernement des Pays-Bas pour retourner en son pays (compte de 1608-1609. *Arch. dép. du Nord*, B, 3647, fol. 89 *a*).

10. *Melothesia, or certain general rules for playing upon a continued bass with a choice collection of Lessons for the harpsichord or organ of all sorts*. Les pièces pour orgue, au nombre de 6, se trouvent à la fin du livre.

nous venons de signaler, Locke témoigne ici de sa prédilection pour les intervalles altérés ; de même aussi, la seconde partie de la composition, formée d'abord d'imitations sur un motif où il y a des notes répétées, est inférieure à la première, jusqu'à la péroraison, dont la vivacité continue, et les dessins symétriques sont vraiment de style classique. Une autre pièce en *fa* (éd. par M. West, n° 20, II) est une espèce de fugue, précédée d'une introduction aux amples mouvements d'harmonie[1].

Dans la *toccata* pour orgue, à deux claviers, de John Blow, comme dans la pièce de Locke, un caractère de force hautaine paraît au début, puis de la nonchalance gâte le développement (11e livraison de la publication de M. West, n° III). Dès la quatrième entrée, il n'y a plus, à vrai dire, de contrepoint, l'accompagnement du motif étant formé d'accords. Plus loin, le thème est oublié, il n'y a plus que de l'agitation sans objet, puis on distingue un nouveau motif, auquel la suite de la composition se rattache par des liens assez peu tendus; cependant, à la péroraison, les imitations sont plus serrées, mais Blow n'arrive pas jusque-là sans user des moyens bien connus de l'amplification, effets chromatiques ou tirades insignifiantes. Né à Newark en 1649, il servit à la chapelle royale comme enfant de chœur, sous la direction de Henry Cooke, et Christopher Gibbons lui donna des leçons[2]. En 1669, il devint organiste de Westminster; en 1676, de la chapelle royale. Il eut Henry Purcell pour élève, et il lui céda sa place à Westminster en 1680. Quand Purcell mourut (1695), il reprit son office. Il mourut en 1708. Il semble bien que Blow, dont les œuvres sont d'ailleurs fort importantes pour l'histoire de l'orgue anglais, avait assidûment pratiqué les compositions des maîtres étrangers. Sous le titre de *voluntary*, il a laissé une remarquable étude fuguée sur les degrés chromatiques compris dans une quarte descendante (publiée par M. West, n° 34). Un « verset » en *ut* réédité aussi (même collection, n° 35) peut être considéré comme un prélude, suivi d'une fugue, ou plutôt d'un commencement de fugue, car, après 30 mesures, Blow abandonne le sujet au beau milieu d'une modulation et déroule une série de formules; l'introduction, aussi, est divisée en deux, et Blow y a fait emprunt, avec une audacieuse candeur, à Frescobaldi, plaçant au commencement de son verset, et presque sans rien changer, les neuf premières mesures de la douzième *toccata* que l'organiste romain avait donnée dans son recueil de 1615, réimprimé en 1637. M. West, dans l'article déjà cité de la revue trimestrielle de l'*I. M. G.*, 1911 (pp. 216-217), signale encore une *toccata* en *la* mineur, écrite sur trois thèmes principaux développés séparément, et il donne le titre d'autres pièces, où l'on voit qu'il ne laissait pas la registration au bon plaisir de l'exécutant (*Voluntary for two Diapasons and Flute* et *voluntary for ye Cornet stop*).

Il faut avouer que les compositions pour l'orgue de Henry Purcell[3] ne sont point les plus remarquables de ses œuvres. On ferait exception, cependant, pour deux fermes versets dans lesquels il traite la mélodie du psaume 100e à la basse, puis au dessus; mais il se pourrait que l'éloge mérité par l'auteur de ce double choral fût accordé à Purcell au détriment de John Blow, auquel il a été aussi attribué[4]. En tout cas, cette musique a bien la force et la fierté que l'on admire en général chez Purcell. Dans l'édition complète du maître anglais (*The Works of Henry Purcell*, vol. VI, 1895, p. 59), on trouve des indications pour l'exécution : il faut jouer le thème du psaume, à la basse, en ajoutant un de ces jeux divisés qui parlent, à volonté, dans l'une ou l'autre des deux moitiés du clavier, et marquent ainsi le motif qu'il s'agit de faire paraître. Plus loin, à l'inverse, l'accompagnement sera dans la région grave, et le cornet, à la partie supérieure, donnera le chant[5]. De même, dans un *voluntary* en *ut*, de rythme bien carré (même vol., p. 68), le commencement se fait sur un bourdon, puis le cornet résonne dans le haut; ici, du reste, il y a un embellissement de plus, et d'ordre tout mécanique : la fin de la phrase du cornet se reprend sur l'*Echo*, c'est-à-dire sur certains jeux, ne correspondant qu'à la moitié supérieure du clavier, et placés dans une boîte quelque peu éloignée de l'instrument. Le positif et le grand orgue sont ainsi opposés dans ce *voluntary*. Une pièce pour trompette (p. 70) fortement cadencée est tout à fait du même genre. Enfin, un *voluntary for the double organ* (p. 64 du VIe vol. des œuvres complètes; cf. p. 61) présente les phrases les plus importantes, et les longs passages fleuris, sur le grand orgue, accompagné du positif. Une autre pièce, mêlée aux pièces de clavecin publiées dans le même volume des œuvres complètes (p. 53) est assez soutenue pour être jointe, comme l'a fait M. West (recueil cité, n° 19, I), aux pièces d'orgue[6] ; elle a d'ailleurs quelque analogie, aussi bien par les harmonies incertaines que par la mélodie errante de la première partie, avec les « élévations » que les organistes italiens du XVIIe siècle nous ont laissées (voyez, dans cette étude, les citations de Frescobaldi, et les analyses du recueil de G.-C. Arresti). Enfin, on a jugé que la belle *toccata* en *la* majeur de Purcell (p. 42 du VIe vol.[7]) n'est pas trop éloignée du style d'orgue; on l'a jouée à Westminster, au service centenaire du musicien, en 1895, et on en a publié la transcription[8].

Cet usage des jeux de solo que nous observons chez Blow et chez Purcell se développa beaucoup à partir de la fin du XVIIe siècle. M. West (art. cité, p. 218) énumère les nombreux compositeurs qui cèdent à cette mode. Les meilleurs s'y soumettent. Ainsi William Croft (1678-1727), le successeur de Blow à Westminster, dépare une série de douze *voluntaries* d'assez bon style par un solo de cornet de l'espèce la plus vulgaire (n° 10)[9]. L'épisode en solo, solo de cornet, de trompette ou de cromorne, finit par obtenir,

1. M. W.-H. Cummings a publié une étude sur Locke dans le recueil de la Société internationale de musique, XIII, p. 120.

2. Il semble que c'est par suite d'une confusion de noms que l'on a donné pour maître à Blow l'ancien organiste de Cromwell, John Hingston († 1683). Voyez la biogr. de Blow par M. W.-H. Cummings (Rec. trim. de l'I. M. G., X, 1909, p. 423).

3. Il suffit de rappeler ici les dates principales de la vie de Purcell, considéré comme organiste. Né vers 1658, élève de Blow qui lui abandonna sa place à Westminster en 1680, en même temps organiste du roi depuis 1682 ; mort en 1695.

4. J.-E. West, art. cité, p. 217.

5. A partir de la mesure où dans son édition (recueil cité, n° 16, II) M. West écrit *Tromba*.

6. P. 35 et p. 36 du même vol. de la grande édition, se trouvent aussi des pièces qui furent peut-être destinées à l'orgue.

7. On sait que cette *toccata* fut prise pour une œuvre de Bach et publiée dans le 42e vol. de la *Bachgesellschaft*. Voyez l'article de M. Buchmayer dans la revue trimestrielle de l'I. M. G. de 1900.

8. Parmi les organistes anglais de la fin du XVIIe s. on peut nommer les Piggot, le père et le fils.

9. La collection est restée manuscrite. On peut juger Croft d'après le vigoureux *voluntary* (introduction et fugue) qu'a publié M. West (n° 13 du recueil cité).

dans la composition pour orgue, une grande importance, à tel point qu'une nouvelle forme d'écrire apparaît, et que, sous le nom déjà ancien de *voluntary*, on comprend, maintenant, une pièce à plusieurs mouvements, où une introduction lente est suivie, soit d'une fugue, soit d'un solo. Les inventions des facteurs facilitent d'ailleurs la tâche des organistes qui se plaisaient à imiter les instruments; dès 1712, Abraham JORDAN construit une boîte expressive[1], et SCHWARBROOK[2], autre facteur, met l'invention à profit (1716). Nous n'entreprendrons pas d'examiner en détail la musique des organistes de ce temps. Les plus remarquables se ressentent du voisinage de HAENDEL : John TRAVERS (1703?-1758) et John KEEBLE (1711-1786) ont parfois une harmonie franche et pleine, un rythme solide qui font penser aux grands chœurs des oratorios, et Maurice GREENE (1695?-1755) présente des phrases analogues à celles des compositions pour les instruments de HAENDEL. De plus, TRAVERS écrit bien la fugue (n° 10 de ses 12 *voluntaries*), mais il aime aussi les solos, comme GREENE d'ailleurs, qui passe pour avoir été l'un des premiers à rendre populaires les solos de cornet, bien que ses 12 *voluntaries*, publiés après sa mort, soient exempts de fioritures de mauvais goût[3]. On prétend, d'autre part, que HAENDEL ne dédaignait pas d'écouter, à Saint-Martin, Joseph KELWAY, élève de GEMINIANI, qui avait une vivacité enflammée.

Parmi les organistes qui se sont signalés dans la fugue, il faut nommer Th. ROSEINGRAVE qui, après avoir étudié en Italie, fut organiste de Saint-Georges de 1725 à 1737 et a laissé six doubles fugues de grande valeur[4]; James NARES (1715-1783), organiste d'York, puis de la chapelle royale, dont M. WEST a édité deux fugues (n° 17 et n° 33), dont la seconde surtout est fort intéressante ; Benjamin COOKE (1734-1793), qui introduit dans sa fugue en *ut* mineur (collection WEST) des épisodes animés, et la termine par des accords solennels[5].

Ainsi, dans cette période même où les « effets » de solo avaient tant de vogue, les tentatives de musique élevée ne manquent pas. Certes, les organistes anglais avaient de bons modèles à suivre. Depuis que HAENDEL était à Londres, il avait pu prêcher d'exemple, ayant, dès sa jeunesse, émerveillé les musiciens par son adresse à entrecroiser les fils de sa musique. J. MATTHESON, qui l'avait connu à Hambourg, en 1703, assurait qu'il était alors déjà « fort sur l'orgue; plus fort que KUHNAU, en contrepoint et en fugue, particulièrement en improvisant », et il ajoute un peu plus loin que, le 17 août de cette année, ils s'amusaient, HAENDEL et lui, à imaginer des doubles fugues dans la voiture qui les menait de Hambourg à Lübeck (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 94). Autre part (*Vollkommener Capellmeister*, p. 439), MATTHESON observe que, dans la fugue, HAENDEL a surtout suivi Joh. KRIEGER et KUHNAU. Comme eux, il aime les sujets chantants, les dessins aux traits arrondis. Voyez les six fugues pour le clavecin ou l'orgue que WALSH publie en 1735 (éd. des œuvres complètes, 2e vol.)[6]; la mélodie, à part dans les fugues en *sol* majeur et *la* mineur, y est partout large et flexible. Ces pièces-là ne sont pas faites pour les organistes de l'ancienne école, au jeu sec et raide[7]. Et cependant, la fugue en *sol* majeur, avec ses notes répétées, est d'une bonhomie un peu surannée, et le thème, ainsi que le renversement du thème, nous rappellent une œuvre que l'on peut attribuer à J.-J. FROBERGER[8], dont on disait au XVIIIe s. qu'il avait vieilli[9]. La fugue en *la* mineur, tourmentée, haletante, est de caractère unique dans ce recueil; la force expressive en a été appliquée par l'auteur à l'interprétation d'un chœur d'*Israël en Egypte*, « La boisson remplit de dégoût », adaptation plus juste que celle de la première, double fugue en *sol* mineur qui, à la vérité, ne manque pas d'une certaine rigueur dans le rythme, mais a encore trop de sérénité pour porter les paroles d'un autre chœur du même oratorio : « Il frappa tous les premiers-nés d'Egypte. »

En même temps que ces fugues apportaient aux organistes anglais l'enseignement le plus clair et le plus fort, les concertos pour orgue et orchestre de HAENDEL révélèrent la joie de la musique à tous ceux qui avaient des oreilles pour entendre. Les contemporains ont admiré que l'empire de cette musique fut si vite établi, et si complètement, sur les gens mêmes qui avaient été jusque-là les plus ignorants ou les plus rebelles. M. Romain ROLLAND, qui ranime si bien pour nous le génie de HAENDEL, nous donne les raisons du succès de ces œuvres, « brillants divertissements, dont la facilité un peu vide, mais lumineuse et fastueuse, garde le caractère d'improvisations oratoires, visant à l'effet immédiat sur une grande foule[10] ». Les concertos de VIVALDI pour les instruments à cordes avaient déjà émerveillé le public et les musiciens[11]. Ici, de même, ils étaient entraînés par la verve de l'auteur, par le courant de ses belles phrases, et de plus, par une diversité que le compositeur italien aurait peut-être blâmée, et dont, au contraire, les auditeurs de HAENDEL étaient épris. Il y a déjà quelque chose du concerto dans les solos que les organistes introduisent dans leurs *voluntaries*, et le mélange de l'orchestre et de l'orgue ne fera qu'augmenter ce plaisir des sonorités opposées, avec des répon-

1. A vrai dire, une sorte de boîte expressive est déjà proposée par Th. MACE, qui, dans son *Musick's Monument* (1676), décrit un orgue d'accompagnement dont le panneau supérieur aurait 8 ouvertures munies d'un couvercle que l'on pourrait soulever à volonté et qui servirait de pupitre aux instrumentistes placés autour de l'orgue. Il conseille de mettre 7 jeux dans cet orgue, destiné à la musique d'ensemble : un diapason de 8 p., un jeu de 4, un de 2, un d'un pied, une quinte de 3, enfin une régale et un *hooboy* qui, réunis, formeraient la voix humaine (H. QUITTARD, *L'Orch. des concerts de Chambre au* XVIIe s. Bulletin de l'I. M. G., XI, 1909, p. 4 et p. 5).

2. On trouvera d'autres renseignements sur les facteurs d'orgue en Angleterre dans un article publié sans nom d'auteur dans la *Zeitschrift der I. M. G.*, 1909, III, sous le titre, *Organ-Playing in England* p. 85.

3. Il y a des pièces de ces compositeurs dans la collection de M. WEST n°s 21, 33 et 6.

4. C'est ce ROSEINGRAVE (1690-1766) qui avait l'esprit quelque peu troublé, et témoignait de son admiration pour PALESTRINA en fixant sur les murs de sa chambre des citations de ses œuvres. Parmi les auteurs de fugues, on peut nommer encore Phil. HART.

5. HAWKINS (5e vol. de son *Hist. de la mus.* déjà citée) signale un certain MAGNUS, organiste qui dédaignait l'usage des jeux de solo, et a fait de bonnes fugues à 4 voix.

6. A. GUILMANT les a reproduites dans son *Ecole classique de l'Orgue* n° 1, p. 26 et pp. suiv.

7. Autobiographie de TELEMANN, dans l'*Ehren-Pforte* de MATTHESON, p. 356.

8. Dernière fugue du recueil de ROBERDAY (1660) publ. dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue* d'A. GUILMANT, 3e vol. KERL traite aussi les mêmes motifs (XIIe *canzona* de l'édit. moderne. *D. d. T.*, II, 2). Notons que HAENDEL s'est inspiré de cette fugue dans *Israël en Egypte*.

9. J. ADLUNG écrit : « Défunt BACH de Leipzig a toujours tenu en haute estime FROBERGER, bien qu'un peu vieux. » (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, p. 711).

10. *Haendel*, 1910, p. 188.

11. On trouvera des témoignages de cette vogue de VIVALDI dans les livres où BACH et HAENDEL sont étudiés. Voyez aussi d'amusantes réflexions d'un amateur du XVIIIe siècle sur la musique de VIVALDI, dans l'ouvrage de M.-K. NEF, *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz*, 1897, p. 83.

ses, des échos, des interrogations inquiètes et des dialogues heureux. Le 28e volume de l'édition de la *Haendel-Gesellschaft*, publié par CHRYSANDER, contient deux suites de concertos, dont la première parut en 1738, la seconde en 1760; dans le 48e volume, se trouvent des concertos d'une 3e série, publiée en 1760, et d'une 4e, donnée en 1797. Dans le premier, en *sol* mineur, de la première collection, l'introduction est à la fois grave et impatiente, et d'une incomparable autorité : une telle musique vous prend et vous tient. Au cours de l'*allegro* qui suit, une sorte de *concertino*, formé des 2 violons et de l'alto, s'entretient avec l'orgue, et, dans l'*andante* (p. 18), le colloque est réglé par strophes, entre le quatuor et l'orgue, et un sujet obstiné de la basse sert de matière unique à leur discours alterné. Il n'est rien de plus limpide et de plus chantant que le début du concerto en *fa* (même série, n° 4) et, dans le second morceau, le diapason, le bourdon et la flûte de l'orgue, et les instruments de l'orchestre semblent se répéter les invocations d'une tendre litanie. Ensuite, dans la fugue, les notes répétées ronflent comme fait la corde d'un arc brusquement détendu (cf. l'ex. de TUNDER, donné à la p. 895 du 1er vol. de cette Encyclopédie; voy. aussi *L'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 332). Le premier de la 2e collection (op. 7) met à l'épreuve les ressources particulières de l'orgue : l'emploi de deux claviers et même de la pédale[1] y est prescrit; mais l'œuvre n'en est pas moins affranchie de tout souvenir de musique religieuse, et elle renferme une bourrée de style vraiment populaire. Dans le 4e de la même série, les figures précises et bien rythmées se dégagent d'une introduction sombre et lente, en *ré* mineur, et le motif de l'*allegro*, en majeur, surgit comme un rayon de lumière soudaine. Le début de ce concerto se trouve aussi arrangé pour deux orgues, l'un ne faisant guère que jouer avec les violoncelles et les bassons; il a été publié dans le 48e vol. de l'édition complète, avec des concertos donnés en 1740, parmi lesquels on remarque (n° 1) l'heureuse transformation d'une sonate publiée dans un autre recueil (voyez le vol. 27)[2]. C'est là aussi (48e vol.) qu'est édité le grand concerto en *fa* majeur, avec deux cors, deux hautbois, basson et quatuor, qui est, pour M. Romain ROLLAND, presque une « musique de plein air » (ouvr. cité, p. 189), musique certes pleine de la sève des bois et des champs, musique de paysage, paysage profond, au ciel vaste, aux plans bien distincts, aux arbres assez clairsemés pour que l'on ne perde pas de vue les chasseurs qui galopent à travers la campagne.

*
* *

La renommée des concertos de HAENDEL conduisit à l'imiter bien des organistes qui n'avaient ni la faculté d'en écrire de tels, ni le talent de les jouer comme il les jouait, avec cette chaleur d'exécution et cette fantaisie emportée qui lui faisaient ajouter au texte des broderies étonnantes, improviser des préludes ou des intermèdes qui mettaient l'auditoire dans le ravissement. Du moins, ces artistes de bonne volonté avaient parfois une certaine abondance. Ainsi, William FELTON (1713-1769), qui, en moins de trente ans, donne 24 concertos : il y montre, d'ailleurs, que BURNEY pouvait, sans quitter son pays, y observer un usage immodéré de ce qu'il appelle, avec les Français de son temps, des *rosalies*[2], et qu'il reproche à RICHTER de Mannheim d'employer avec excès[3]. En 1766, Charles AVISON en fait paraître douze (op. 9) qu'il était avantageux d'acquérir, aussi bien pour un chef d'orchestre que pour un organiste, puisque, à volonté, on pouvait supprimer la partie d'orgue, ou l'accompagnement d'orchestre[4]. Thomas Aug. ARNE (1710-1778) se distingue par son imagination, parmi ces faiseurs de concertos, et l'on y remarque aussi John STANLEY (1713-1786), organiste aveugle et très bon virtuose, à qui l'on peut reprocher, comme à FELTON, de rabâcher un peu trop ses formules[5]. STANLEY compte en outre parmi les compositeurs de *voluntaries* et il conserve une certaine mesure en ce genre populaire, où il est parfois supérieur à William BOYCE (1710-1779)[6], mais où il n'atteint pas à la gravité magistrale de John BENNETT († 1762?)[7].

Grâce à M. WEST, il est possible de se faire une idée de la nature étrangement bigarrée de la musique d'orgue en Angleterre dans la seconde partie du XVIIIe siècle. Des fugues s'y mêlent aux solos les plus frivoles ou les moins bien appropriés à l'orgue. Les œuvres de Th. SANDERS DUPUIS (1733-1796) en fournissent un témoignage (coll. citée, n° 29), et William WALOND, de même, pratique ce style mêlé, qui n'est ni de l'orgue ni du piano-forte, et que ses compatriotes adoptent si volontiers (voyez la collection citée, n° 37, et n° 22, III)[8]. Jonathan BATTISHILL (1738-1801), qui a laissé des pages délicatement écrites, ne se fait pas scrupule d'user du mouvement de marche (n° 19).

Cette confusion des genres est admise jusqu'au moment ou Samuel WESLEY (1766-1837), l'admirateur de J.-S. BACH, s'efforce de restituer à l'orgue un caractère bien déterminé. Certes, il s'absorbe trop dans la contemplation de ses modèles pour éviter les ressemblances trop apparentes; on reconnaît du premier coup, dans son prélude et fugue en *la* majeur (collection citée, n° 9), bien des dessins et bien des traits qui viennent du *cantor* de Leipzig. Le début du *voluntary* en *ut* (op. VI, n° 6) contient aussi des figures qui ont la même origine, mais, dans l'*andante* qui suit, apparaît distinctement l'influence de HAYDN (éd. par M. WEST, n° 7).

Le disciple de MOZART, Thomas ATTWOOD (1765-1838), que MENDELSSOHN estimait, recherche l'ampleur et la puissance, et sa *Cathedral Fugue* (éd. par M. WEST, n° 23, II) évoque le souvenir des œuvres les plus majestueuses des maîtres anciens. L'esprit clas-

1. L'orgue de Saint-Paul avait déjà un clavier de pédales en 1720 (voy. J. S. BUMPUS, *A History of English Cathedral Music*, 1549-1889). Ne tenant pas compte de ce fait, on admettait généralement que la première pédale fut construite en Angleterre par SNETZLER pour l'orgue de la chapelle luthérienne de Londres en 1785 (Dict. de GROVE, III, 663). L'usage ne s'en serait répandu que vers 1790 (Dict. de GROVE, art. *Organ*). Il est de tradition que HAENDEL se servait quelquefois d'un petit morceau de plomb pour tenir abaissée une touche de la basse, au-dessus de laquelle il jouait des traits aux deux mains (cf. CHRYSANDER, *G.-F. Händel*, III, p. 218).

2. Concerto en *mi* bémol, n° 5 de la première série de 6 concertos, publ. par M. WEST dans sa collection (n° 26, voyez par ex. p. 5).

3. *The present state of music in Germany*, etc., 1773, p. 327.

4. A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, p. 136. AVISON est l'auteur d'un livre intitulé *An Essay on musical expression*, 1752.

5. Voyez le *voluntary* publ. par M. WEST (n° 3 de sa collection).

6. Deux *voluntaries* se trouvent dans la collection déjà citée (n° 15).

7. La même collection (n° 22) contient un agréable *adagio* de BENNETT.

8. Les auteurs ne font pas de distinction entre les deux instruments; qu'ils écrivent des *voluntaries* et des fugues comme Thomas ROSEINGRAVE, des concertos comme STANLEY, ou des sonates comme GIORDANI, on les annonce pour harpsichorde (ou piano-forte) ou pour orgue. Samuel WEBBE (1770-1843) obéit encore à cet usage en publiant ses *voluntaries*.

sique anime aussi les pièces de William Russel (1777-1813), dans lesquelles la pédale reçoit un rôle indépendant. Il y a de l'animation dans sa manière de traiter la fugue (11e *voluntary* du 2e recueil, n° 30 de l'éd. J.-S. West) et une sérénité sans monotonie dans ses pièces calmes (2e recueil, n° 7; éd. mod. citée, n° 5), mais il n'a pas renoncé aux solos de la vieille école; il en renouvelle, il est vrai, les tournures, mais sans les relever (2e recueil, n° 2; n° 8 de l'éd. moderne citée).

William Crotch (1775-1847), dont la musique est un peu pénible et trop étudiée, a besoin d'une inspiration étrangère pour donner la vie à son œuvre, et ce qu'il a écrit de meilleur est sans doute sa fugue sur un sujet de Th. Muffat (1806), et son introduction et fugue sur un chant de Ph. Hayes (publié dans la collection West, n° 10); l'auteur a semblé reconnaître d'ailleurs que son imagination le servait mal, puisqu'il a formé tout un recueil de fugues sur des mélodies d'autres compositeurs (1835), et c'est de là qu'est tirée la seconde des pièces que je viens de signaler.

Compositeur fécond, Thomas Adams (1785-1858) est excellent dans le style fugué, qu'il abandonne trop aisément pour écrire en des formes où l'orgue ne paraît qu'avec désavantage : mais, si on laisse de côté ce qu'il a trop libéralement accordé au goût du public, on peut signaler des pièces telles que sa fantaisie en *ut* mineur (West, n° 32) où, à part dans un épisode en majeur qui a vieilli, il se montre organiste puissant, capable d'utiliser un thème avec continuité et variété[1].

En dernier lieu, et sans nous engager dans l'étude de la musique d'orgue moderne en Angleterre, il faut tout au moins citer les œuvres de Samuel-Sébastien Wesley (1810-1876)[2], qui marcha dignement sur les traces de son père. Nous nommerons aussi l'élégant Th. Walmisley (1814-1856)[3], et Henry-John Gauntlett (1805-1876), qui fut plein de zèle pour l'art religieux[4].

* * *

M. Max Seiffert[5] et M. C. van den Borren ont étudié les œuvres de Sweelinck de telle manière que toute nouvelle étude ne peut être qu'empruntée à ce qu'ils ont écrit.

Fils d'un organiste d'Amsterdam, J.-P. Sweelinck passa presque toute sa vie dans sa ville natale, à l'exception des années où il reçut, à Venise (1578?-1580), l'enseignement théorique de G. Zarlino, et sans doute — au moins par l'exemple — les leçons d'Andrea Gabrieli et de Claudio Merulo. Après son retour, il devint organiste de l'*Oude Kerk* d'Amsterdam : son père Pieter avait eu la même charge; Jan Pieterszn la conserva jusqu'à sa mort (1621). Ce fut un des plus grands maîtres de l'orgue : on lui donna le nom de « faiseur d'organistes », et les meilleurs artistes de l'Allemagne tenaient à honneur d'avoir été ses disciples.

Ses œuvres ont été publiées par M. Max Seiffert; si nous en écartons les compositions dont le caractère profane est évident, nous aurons à considérer des *toccate* et des *fantaisies*, destinées à l'orgue aussi bien qu'au clavecin, et des variations de chorals, qui, par leur matière, appartiennent plutôt à la musique d'église qu'à la musique de chambre.

Dans les *toccate*, se distinguent deux types différents : d'une part, l'ancienne *toccata*, formée d'accords et de passages entremêlés; d'autre part, la *toccata* enrichie d'épisodes fugués. C'est le genre le plus ancien qui est le plus souvent traité par Sweelinck : huit de ses *toccate* (nos 17 à 24 de l'éd. Seiffert) sont du même modèle que les compositions du même nom d'Andrea Gabrieli : il n'en est que trois (nos 14 à 16) où il dispose son œuvre à la manière de Claudio Merulo. L'analyse de chacune de ces pièces nous est donnée dans l'excellent travail de M. van den Borren : je renvoie à son commentaire et au texte édité par M. Seiffert. Observons seulement, avec M. van den Borren, que, vénitiennes de structure, ces *toccate* sont anglaises par la figuration : mais Sweelinck ne prend que les procédés des maîtres qu'il suit, leur inspiration lui reste étrangère. Même dans les *toccate* de Venise qui ne sont formées que de traits uniformes et vains, on reconnaît l'expression d'un sentiment puissant, l'orgueil exalté du virtuose qui veut étourdir par ses merveilles mécaniques : et, dans les *fancies* et les variations des Anglais, il y a tant de fraîcheur, de grâce calme et de charmant caprice, qu'elles nous semblent redire, en musique, le babillage des jeunes filles de Shakespeare. Le Hollandais, trop préoccupé des raisons de son art, n'a rien vu de tout cela, ou n'a rien daigné en voir : n'oublions point d'ailleurs, qu'à Venise, c'est la doctrine, surtout, qui l'attire[6], et, dans la musique anglaise, la technique du clavier.

Les *fantaisies* de Sweelinck se divisent en trois groupes. Les *fantaisies* de la première espèce, au nombre de cinq (1, 2, 3, 4, 6), sont formées de trois parties, dans chacune desquelles est traité un thème commun à toutes, présenté par augmentation dans la deuxième partie, par diminution dans la troisième. Dans trois des *fantasien*, la pièce est terminée par une *coda* en style de *toccata*. En ces compositions, écrites pour le plaisir de l'esprit, paraît toute la force de Sweelinck : son invention d'architecte, car le plan de ces fantaisies lui est propre, et il excelle au contrepoint (voyez en particulier la 3e, où le thème est renversé). Trois autres fantaisies (5, 7, 8) peuvent être rangées dans la deuxième catégorie; l'une, sur l'hexachorde (n° 5), comprend cinq parties : après une introduction, le thème est traité en notes longues, puis par diminution, double diminution et quadruple diminution; dans la deuxième (n° 7), la première partie est à 2 voix, la seconde à 3, avec apparition d'une quatrième voix dans la conclusion, et l'artifice de la diminution n'y est employé qu'accidentellement. La troisième (n° 8) ne nous offre de diminution que tout à la fin, le thème y étant formulé, soudain, par des notes de valeur quatre fois et huit fois plus petite que dans le reste de la composition. Par l'usage d'une sorte de contre-sujet maintenu

1. D'autres pièces du même auteur sont éditées chez Novello.
2. Voyez les 15 pièces éd. chez Novello.
3. Coll. West, n° 4.
4. Aux études signalées dans cet article, il faut joindre le résumé historique publ. sous ce titre *Organ-Playing in England*, sans nom d'auteur (*Bulletin* de *I. M. G.*, VI, 3, p. 85).
5. *J.-P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, *Inaugural-Dissertation* de M. Seiffert, 1891; *Geschichte der Klaviermusik*, du même, 1899, p. 75; *Les Origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas jusque vers 1650*, de M. van den Borren, 1914, p. 132. Les œuvres d'orgue et de clavecin de Sweelinck ont été publiées dans le 1er vol. des œuvres complètes (Breitkopf et Haertel, 1894) avec introduction de M. Seiffert et, dans le 2e vol. dans le *Tijdschrift* de la *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, 5e partie.
6. Voyez, au sujet des règles de composition données par Sweelinck d'après Zarlino, la dissertation de M. Seiffert, p. 31.

Copyright by Librairie Delagrave, 1925.

pendant plus de la moitié de cette pièce, SWEELINCK se soumet aux obligations du contrepoint double : il en supporte la contrainte avec honneur, comme il se l'est imposée avec joie, mais c'est l'auditeur qui peine pour lui. En toutes ces fantaisies, d'ailleurs, les jeux de l'auteur ne satisfont que les curieux de mathématiques. Comme dans le *ricercare* italien, tout l'intérêt, dans ces pièces, ne vient que des modifications du sujet; mais il faut d'abord que ce sujet soit assez bien modelé pour que la mémoire en garde l'empreinte. Si les traits de cette première figure ne subsistent point, nul n'aura la jouissance de reconnaître combien le musicien fut ingénieux d'en changer les rapports, car nul ne se doutera de l'analogie que le compositeur maintient entre ces courbes calculées d'après des coordonnées diverses. Plus d'enchaînement, plus de symétrie, plus de reflets directs, ni d'images subitement déformées : le contrepoint s'écoulera, dans un flot d'harmonie confuse, sans que l'on sache par quoi il est régi. Et ces pièces que l'analyste admire, en lisant la partition, ne sont que de longues énigmes pour qui les écoute, à moins que le thème ne soit assez pénétrant, qu'il conserve la primauté, et ne se perde point dans l'accompagnement. De tels thèmes, qui mettent la clarté dans l'œuvre entière, et en révèlent ainsi la belle ordonnance, SWEELINCK en imagine parfois, ou bien sait en emprunter[1]; en outre, à ces motifs caractérisés qui préservent sa musique d'être une indistincte polyphonie, il joint, fréquemment, d'heureux dessins de contrepoint, d'une merveilleuse variété : et, dit M. VAN DEN BORREN, « lorsqu'il a épuisé les ressources du contrepoint à l'ancienne manière », il utilise « l'attirail figuratif des virginalistes » (ouvr. cité, p. 149). Ainsi, dans les pièces complaisamment développées et fortement bâties qu'il est le premier à nous offrir, SWEELINCK ranime le *ricercare* italien, en y appliquant les jolies inventions des clavecinistes anglais, assemblage d'ingénue coquetterie et de sévérité.

Les fantaisies de la troisième sorte sont les fantaisies en manière d'écho. Les fantaisies recueillies dans l'édition de M. SEIFFERT sous les nos 9, 11 et 12 sont divisées en 3 parties : A, introduction en style d'imitation; B, phrases répétées en écho; C, finale composite, où se succèdent échos, séries d'accords et tirades vives. Les réponses *piano* des motifs énoncés d'abord *forte* (ces indications de nuances sont de SWEELINCK lui-même) déterminent, pour ces pièces, l'usage d'un instrument à deux claviers. Ces échos sont du reste entièrement mélodiques : c'est une seule partie qui se répète, forte et douce, sur un accompagnement uniformément doux. Ce procédé, SWEELINCK fut, semble-t-il, le premier à le traiter d'une manière systématique. Peut-être en avait-il pris l'idée en écoutant le dialogue des deux orgues de Saint-Marc. Deux de ces fantaisies en écho ne se divisent point en trois : l'une (no 13) n'a que deux parts, l'autre (no 10) est d'une seule venue. En toutes ces fantaisies encore, se manifestent les deux courants qui s'unissent dans l'art de SWEELINCK : l'un dont le flot est plus lourd, et comme chargé d'un limon nourricier; l'autre qui bouillonne au-dessus du premier, en petites vagues cristallines et turbulentes. Mais, quelles qu'en soient les sources, le maître d'Amsterdam a confondu ces eaux d'Italie et d'Angleterre, dans le lit d'un seul fleuve, creusé et endigué de sa main.

1. Voyez, dans la *Gesch. der Klaviermusik* de M. SEIFFERT, p. 80, des thèmes de SWEELINCK analogues à des thèmes de PALESTRINA et de G. GABRIELI.

* * *

Fils de l'organiste Filippo FRESCOBALDI, Girolamo Alessandro FRESCOBALDI naquit à Ferrare en 1583. Il fut baptisé le 9 septembre à la cathédrale[2]. Son maître principal fut Luzzasco LUZZASCHI[3]. Il se peut cependant qu'il ait reçu quelques enseignements de François MILLEVILLE, musicien d'origine française.

Encore enfant, il était déjà renommé pour son talent. Dès 1604, il appartint à la congrégation et académie de Sainte-Cécile, à Rome, comme chanteur et comme organiste[4]. FRESCOBALDI fit sans doute partie de la suite de Guido Bentivoglio, de Ferrare, quand ce prélat, nonce du pape à Bruxelles, se rendit en Flandre (1607)[5]. Il était à son service quand sa première œuvre, un recueil de madrigaux à 5 voix, fut publiée à Anvers chez Peter Phalesius en 1608. La même année, il fut nommé organiste à Saint-Pierre de Rome, en remplacement d'Ercole PASQUINI, mis à la retraite.

De 1628 à 1633, il obtint du chapitre de la basilique la permission de séjourner à Florence, au service du grand duc de Toscane, Ferdinand II. Il reprit sa charge à Rome au printemps de 1634 et la conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut le 1er mars 1643.

Dans le *Primo libro delle Fantasie a 4* (1608), FRESCOBALDI nous donne des pièces composées, pour la plupart, avant son voyage en Flandre, et jouées devant les amateurs romains.

Il y développe les thèmes qu'il a choisis avec la plus grande liberté, les transformant de toute manière, dans la disposition des intervalles, dans la proportion des valeurs, dans l'ordonnance du rythme. Si l'idée de ces procédés de composition lui est venue des maîtres de Venise, l'usage qu'il en fait n'est dû qu'à son imagination, impatiente et curieuse, et cependant soumise. Car il ne se laisse point enlever, par les jeux de sa fantaisie, à l'objet de sa méditation musicale; mais, à force de le considérer, il lui communique la vie même de ses rêves, et, parce qu'il en est possédé, il l'aperçoit en chacune de ses visions. De là, ces figures successives qui, toutes, conservent des traits communs, étant les reflets ou les ombres d'une première figure, livrée à un esprit mobile et passionné. Elle n'en sortira point, mais elle subira les mêmes alternatives de langueur, d'emportement et d'obstination que l'âme où elle habite. Il serait facile de joindre un commentaire psychologique à ces « fantaisies », rien qu'en observant la série des thèmes différents que Frescobaldi nous présente[7].

Il ne traite qu'un seul sujet, encore que métamorphosé, comme on vient de le voir, dans les trois pre-

2. Je renvoie aux études de HABERL : *H. Frescobaldi*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1887, p. 67 à p. 82), et à la préface de la *Collectio musices organicae* de FRESCOBALDI, 1889.

3. Il le dit lui-même (dédicace du 1er vol. de *Capricci*, 1624, et dédicace du *Secondo libro di Arie musicale*, 1630).

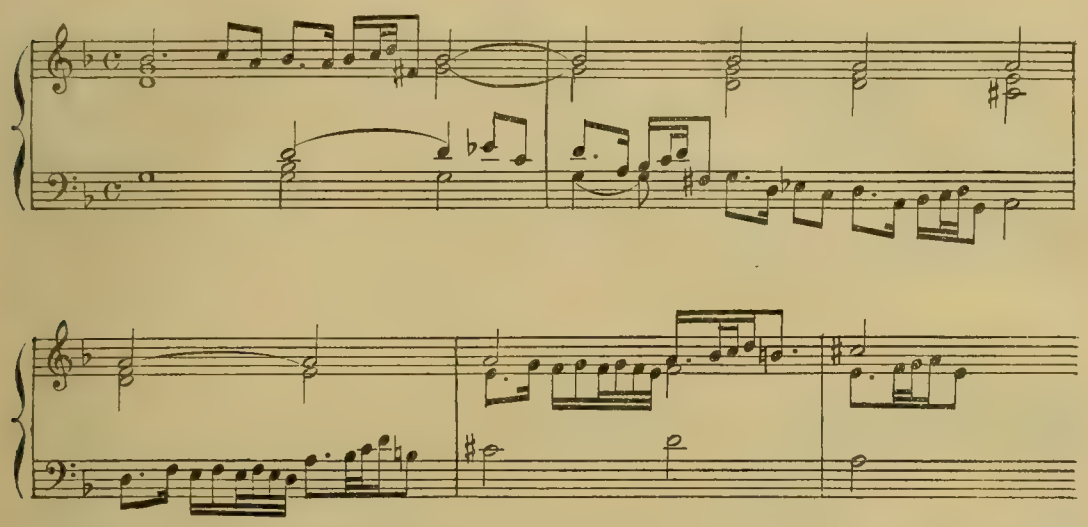
4. Voyez la notice, remplie de renseignements nouveaux, *Girolamo Frescobaldi in Roma*, de M. A. CAMELTI (*Rivista Musicale Italiana*, vol. XV, 1908). Les compositeurs les plus illustres faisaient partie de cette association, depuis 1584.

5. Il est faux que FRESCOBALDI ait été, comme le prétend FÉTIS, organiste à Saint-Rombault de Malines. On ne saurait non plus admettre, avec VAN DER STRAETEN (*La Musique aux Pays-Bas avant le dix-neuvième siècle*, VI, 1882), qu'il avait peut-être dans les Flandres des relations de famille. J'ai, à tort, accepté cette supposition dans un article écrit en 1908 pour la revue *S. I. M.* (*Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays Bas*).

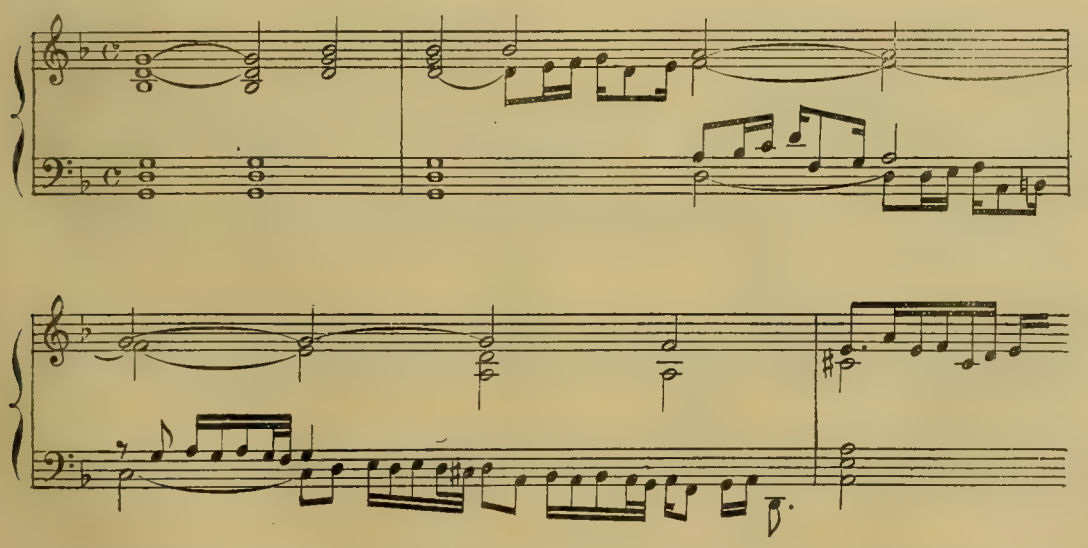
7. Par exemple, dans la 3e *Fantasia*. Voyez l'exemple donné dans la *Gesch. der Klaviermusik* de M. SEIFFERT, p. 129.

mières de ses *fantasie :* dans les suivantes, paraissent plusieurs thèmes, et cela en ferait, en somme, des *ricercari* du type ordinaire, si ces motifs restaient, au cours du développement, semblables à eux-mêmes; mais ils ont la même instabilité que dans les premières pièces.

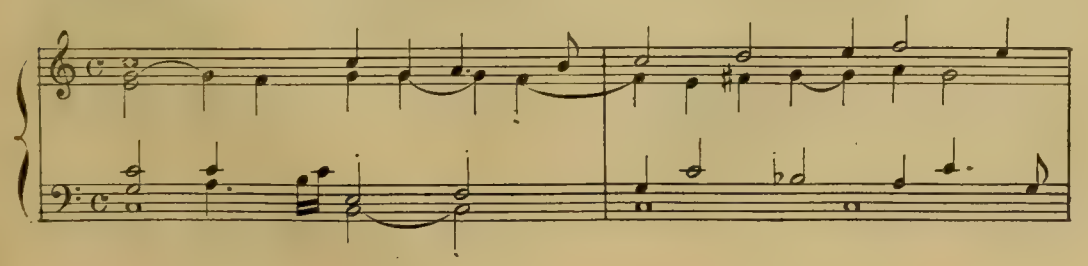
Comme le *Primo libro* de *Toccate e Partite* (1614-1616) est aussi bien fait pour l'orgue que pour le clavecin, cette indétermination nous permet d'indiquer ici, aussi brièvement que ce soit, le caractère de ces œuvres, extrêmement riches de musique, et bien différentes des arides épreuves de virtuosité auxquelles, sous le même nom, Merulo astreint les exécutants. Il faudrait citer des pièces tout entières, pour montrer quelle est ici la continuité du souffle et la fécondité de l'invention. Je transcris seulement le début de la troisième, avec ses grandes phrases fiévreuses :

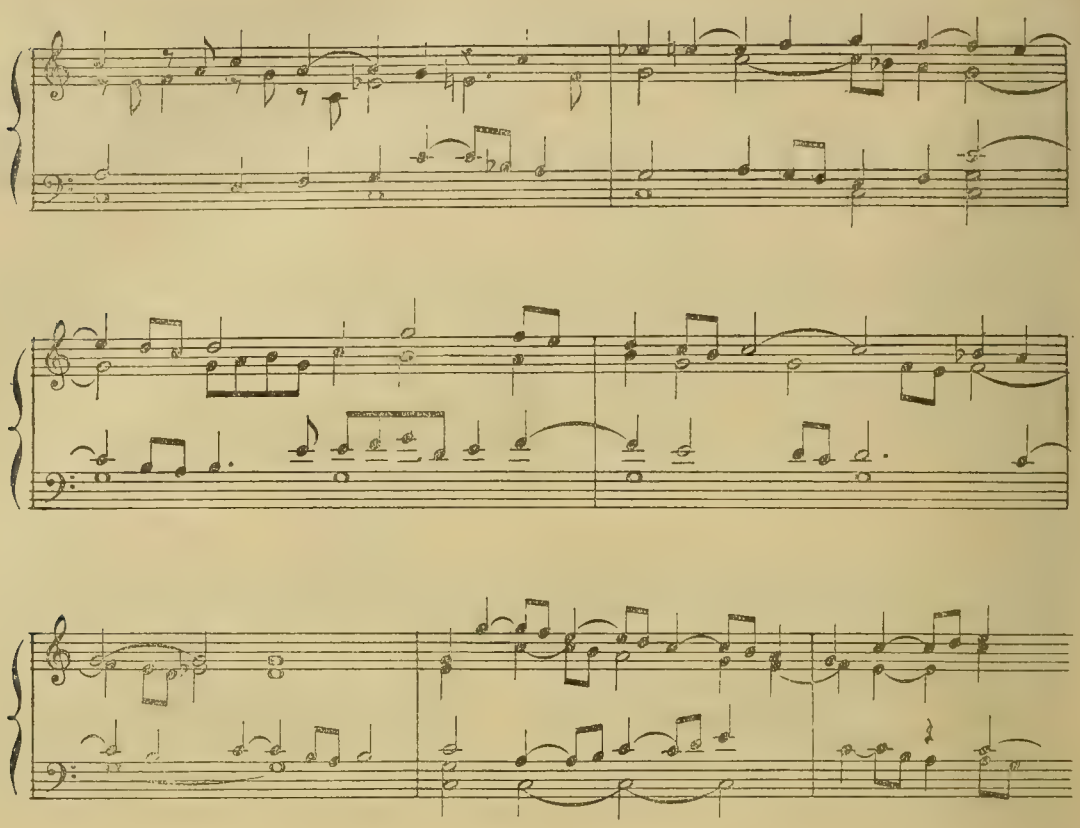


je signale seulement l'exorde plus paisible de la quatrième, et le motif limpide qui s'élève ensuite, comme le chant d'un espoir ingénu :



il faut goûter aussi la plénitude et l'habile simplicité de la onzième, qui commence si gravement,





et ne perdra rien de sa grandeur quand le rythme en deviendra plus agité.

Enfin, je renvoie à l'ouvrage bien connu de RITTER[1], où l'on peut lire tout au long la *Toccata duodecima*, où le mode est troublé dès la seconde mesure, et où les motifs chromatiques entretiennent des suites d'harmonies si étranges et si heureuses.

Un *Capriccio fatto sopra la pastorale* est la seule composition de ce livre où la pédale soit employée : d'ailleurs, uniquement pour soutenir des notes graves, et sans aucune fonction mélodique.

Sous le nom de *ricercari*, FRESCOBALDI réunit, dans son livre de 1615 (*Ricercari et Canzoni francese fatte sopra diverse oblighi*) des *ricercari* de structure ancienne, où plusieurs sujets sont successivement traités; des *ricercari* à la manière de Giovanni GABRIELI qui traite simultanément ces divers sujets; des *ricercari* conçus comme des fantaisies, où le thème s'épanouit dans la composition, progresse et se métamorphose avec elle et pour elle; enfin, des pièces où ces différentes manières d'amplifier sont appliquées en même temps, ou bien sont utilisées avec des ressources nouvelles, que FRESCOBALDI a créées ou adaptées.

En toutes ces variétés de *ricercari*, se manifeste une grande force d'invention et une étonnante habileté dans la réalisation. Il n'accepte de modèles que pour les enrichir, et il n'assume point de tâche qu'il n'en rende l'accomplissement plus difficile. Il est tourmenté par un désir de chercher, de lutter et de vaincre, que les plus longs efforts et les plus étranges triomphes n'apaisent point. Il lui faut la contrainte des thèmes pris à rebours[2], des thèmes obstinés[3], des thèmes formés par gageure[4].

Quelques *Canzoni alla francese* se trouvent dans le même recueil. A l'exception de la 5e, ces pièces sont composées de cinq parties : trois de mesure binaire (A, C, E), deux à trois temps, placées avant la 3e et avant la 5e partie (B, D). La 5e n'a que 3 parties, le mouvement à 3 temps étant au milieu de la composition. Les motifs n'y ont point d'affinité persistante dans les mouvements successifs; dans la troisième, cependant, le premier thème détermine le dessin des thèmes suivants[5]; dans chaque partie de la seconde, paraissent les allusions au premier motif; dans la quatrième, la dernière partie rappelle fort distinctement la première, ce qui donne à la composition presque la même symétrie que dans une composition avec reprise.

Cette continuité de pensée, les mêmes retours et la même liberté dans l'élaboration et dans l'évocation des motifs, se remarquent dans certains *Capricci* du 1er livre (1624) : ainsi, dans le caprice sur *la, sol, fa, re, mi* et dans le *Capriccio sopra un soggetto* (no 11). Mais FRESCOBALDI ne s'y astreint plus à l'alternance régulière des rythmes à deux et à trois temps, et n'y observe pas la division en cinq parties. Les problèmes ont aussi place dans ce livre : aucune mesure du *Capriccio di Durezze* (no 9, publié

1. *Zur Gesch. des Orgelspiels*, 2e partie, p. 24.

2. Voyez le 2e *ricercare*.

3. On trouve une sorte de *cantus firmus* qui se répète sans cesse dans le no 6 (à l'alto), dans le no 7 (au ténor), dans le no 10 (au soprano).

4. Dans le 3e *ricercare*, FRESCOBALDI évite constamment de passer d'un degré au degré voisin, et ne va que par sauts.

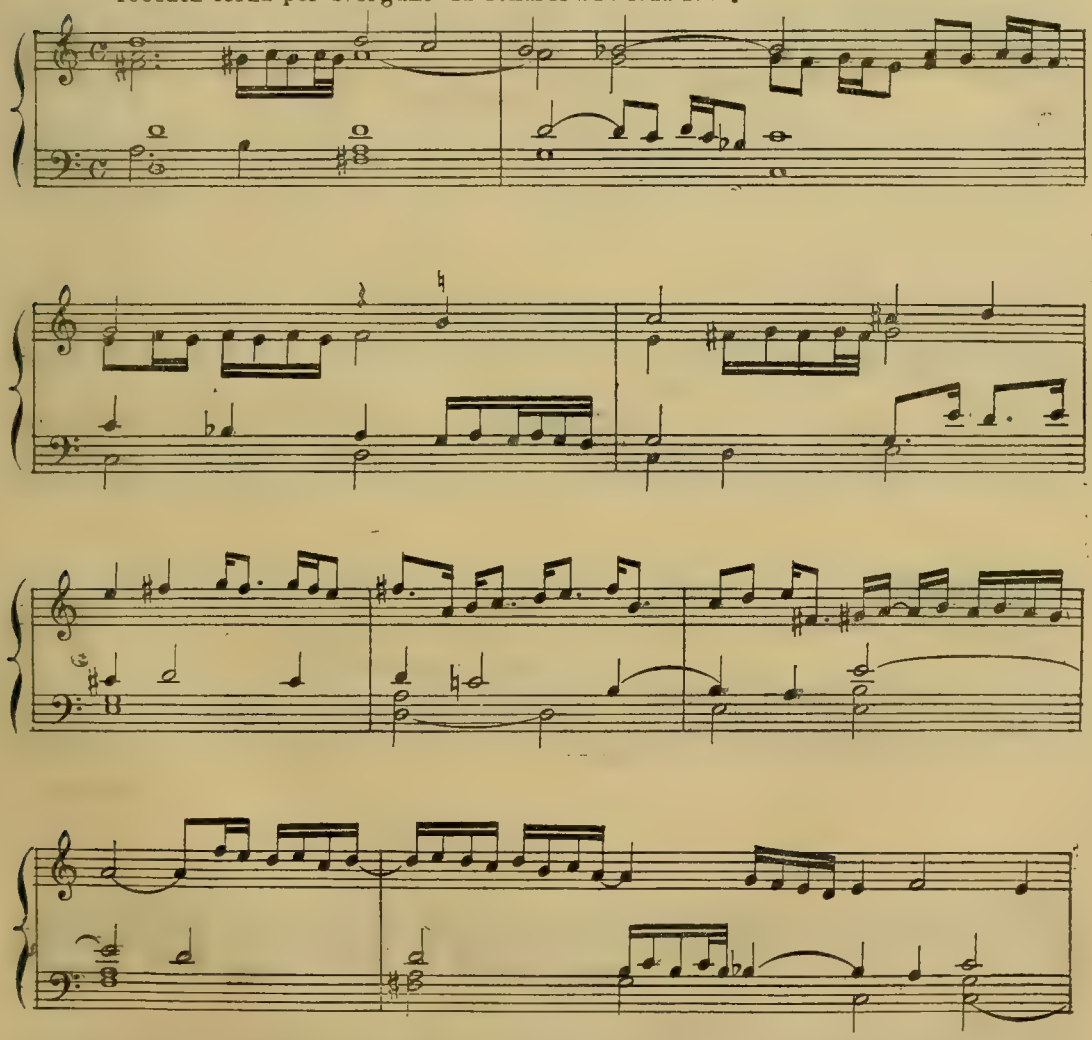
5. Voyez ces thèmes dans l'ouvrage cité de M. SEIFFERT, p. 136.

par Ritter, II, p. 32), qui ne soit reliée à l'une des mesures voisines par un retard harmonique en quelque partie; dans le *Capriccio cromatico con legature al contrario* (nº 8) la plainte des demi-tons ne cesse point, tantôt suppliante et tantôt déchirante, parfois rude et trouble comme un cri.

Un autre caprice est écrit de telle sorte qu'une cinquième voix peut redire le thème principal, plusieurs fois, si l'exécutant est assez habile pour découvrir à quel endroit cette partie peut se mêler au concert des quatre autres (nº 11). Enfin, comme William Byrd, John Buel, Peter Cornet, Jan Pieterszn Sweelinck, Samuel Scheidt, Hans Leo Hassler, Johann Klemme, et d'autres encore, Frescobaldi fonde tout un caprice sur le thème de l'hexachorde.

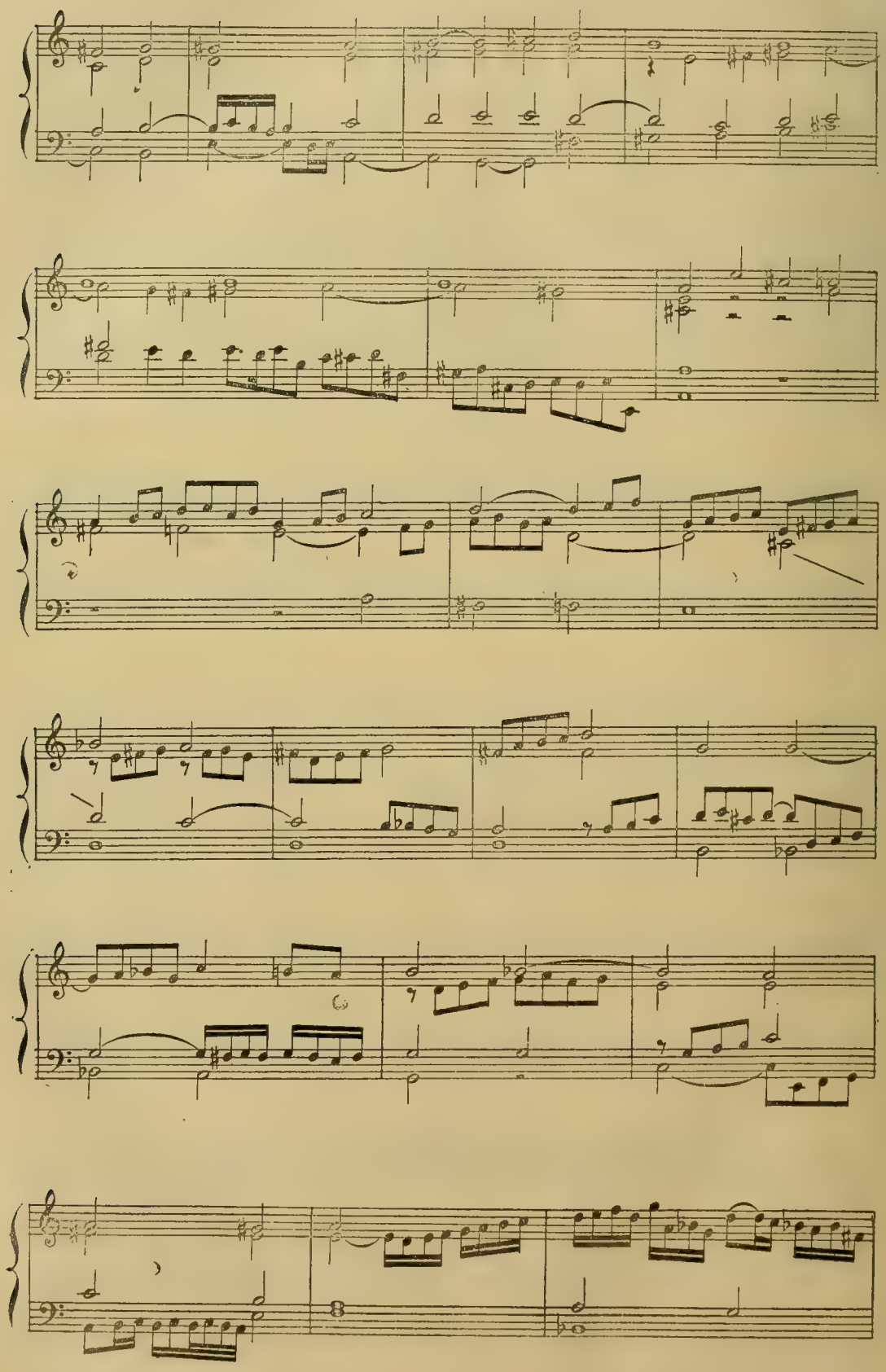
Quelques pièces, au deuxième livre des *Toccate* (1627), sont expressément destinées à l'orgue : deux, écrites pour l'élévation (nº 3 et nº 4), deux autres, admettant l'usage des pédales (nº 5 et nº 6), et plusieurs étant des versets pour les hymnes du dimanche, des Apôtres, des Confesseurs, de la Vierge, ou formant une série de réponses au *Magnificat*, dans les divers tons. Dans les *toccate* avec pédale, les notes graves, longuement tenues, déterminent les phases de l'évolution tonale[1]. Les versets pour les hymnes et le *Magnificat*[2] sont assez brefs, et de caractère grave. Quant aux « élévations », elles sont d'une musique toute particulière. On peut y reconnaître les improvisations d'un croyant passionné, perdu dans la contemplation, pris d'une sorte de vertige devant les mystères. Il n'y a point de forme, rien de déterminé, de suivi; Frescobaldi renonce à construire, il sent qu'un bel ouvrage bien calculé serait comme un témoignage de révolte de la sagesse humaine, au moment même qu'elle doit s'avouer confondue. Il faut sacrifier tout le certain, rester interdit, balbutier et délirer tour à tour. C'est ainsi que l'organiste obéit à sa foi. Comme s'il était obsédé par le *visus, tactus... in te fallitur* de l'*Adoro te*, ou comme s'il se répétait sans cesse le *Cupio dissolvi* de l'apôtre, il prodigue les cadences trompeuses, rapproche étrangement des harmonies contraires, décompose les accords en éléments insaisissables. Voici d'ailleurs ces deux pièces pour l'Elévation :

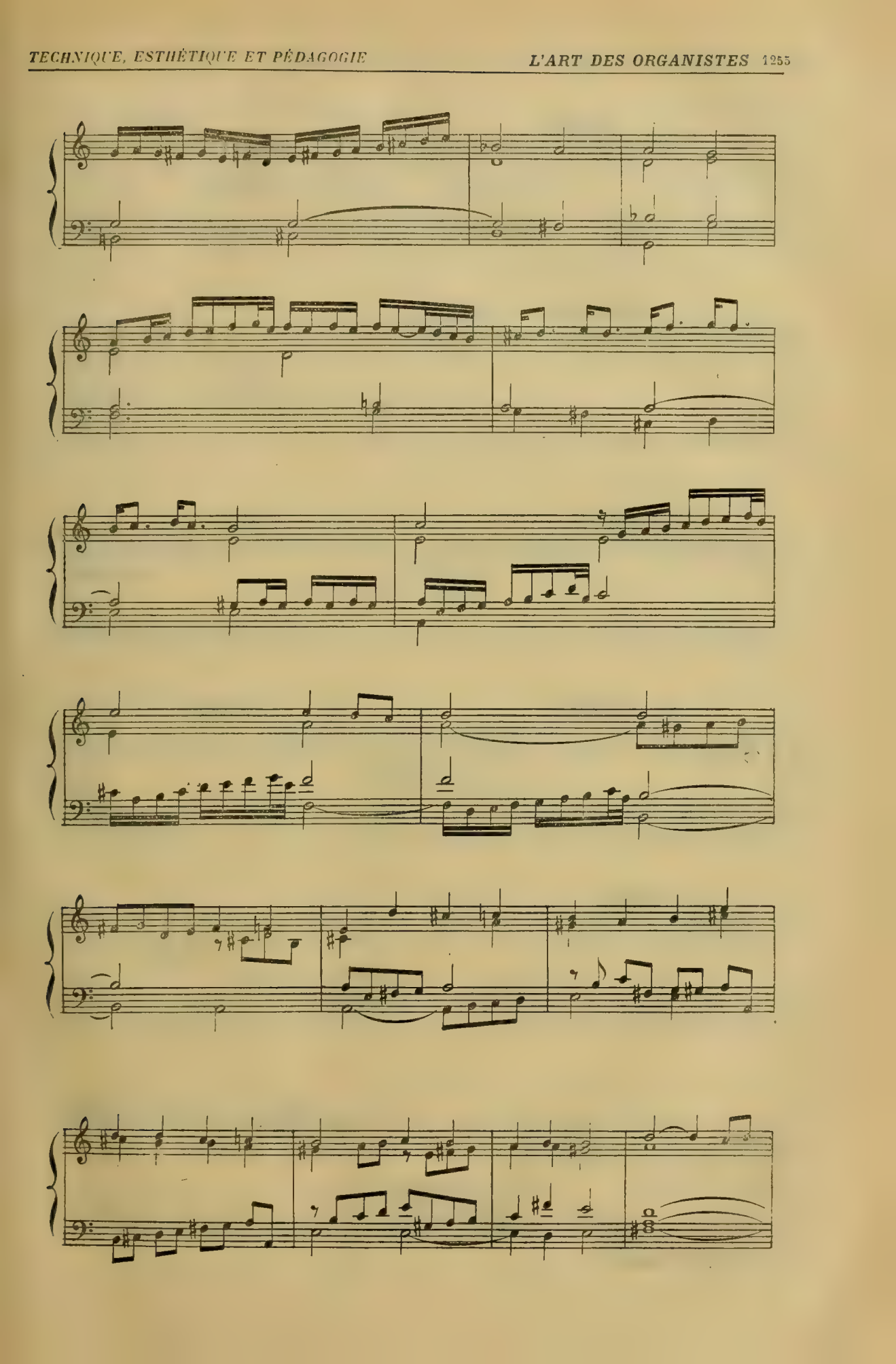
Toccata terza per l'organo da sonarsi alla leuatione.

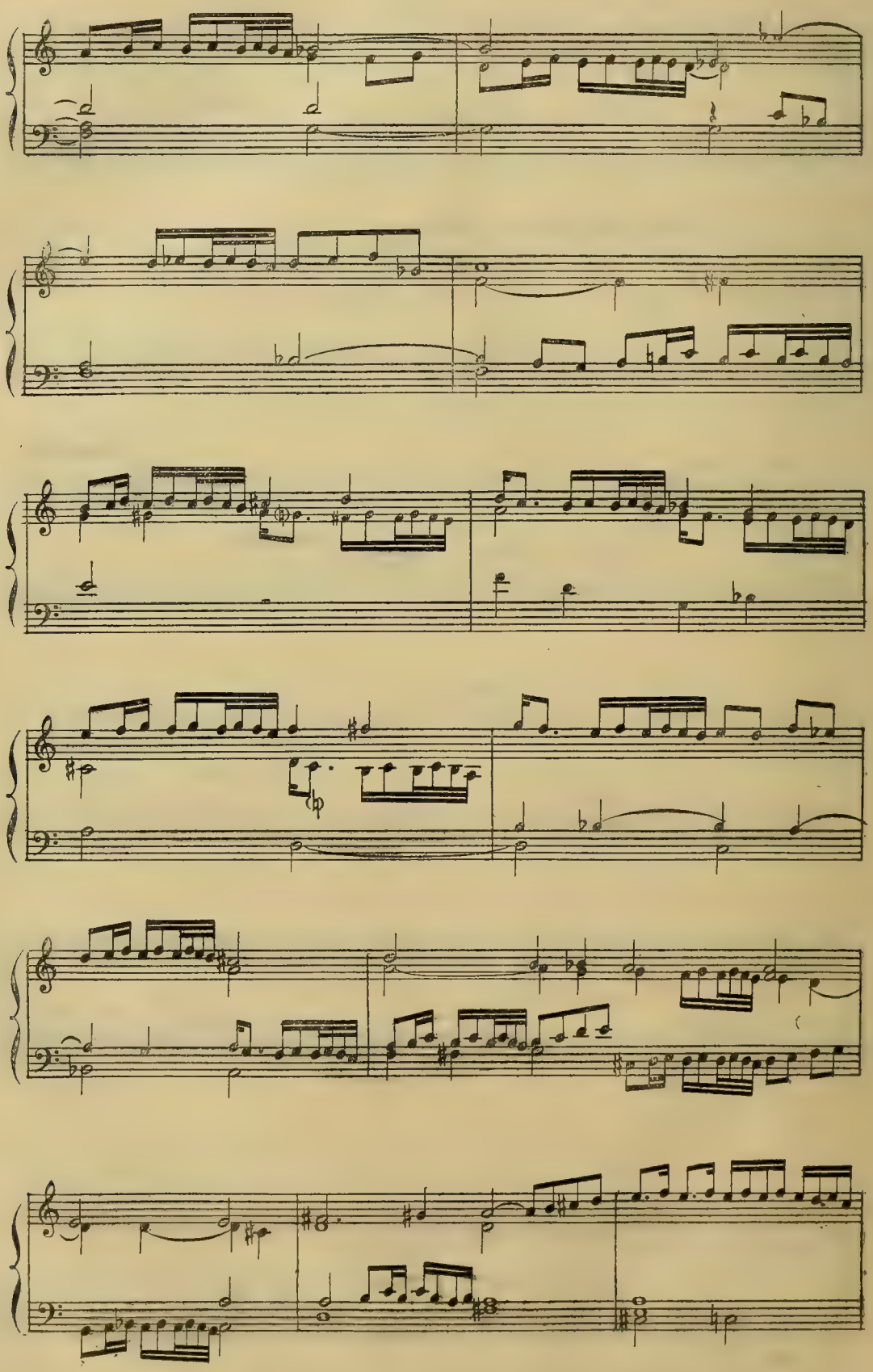


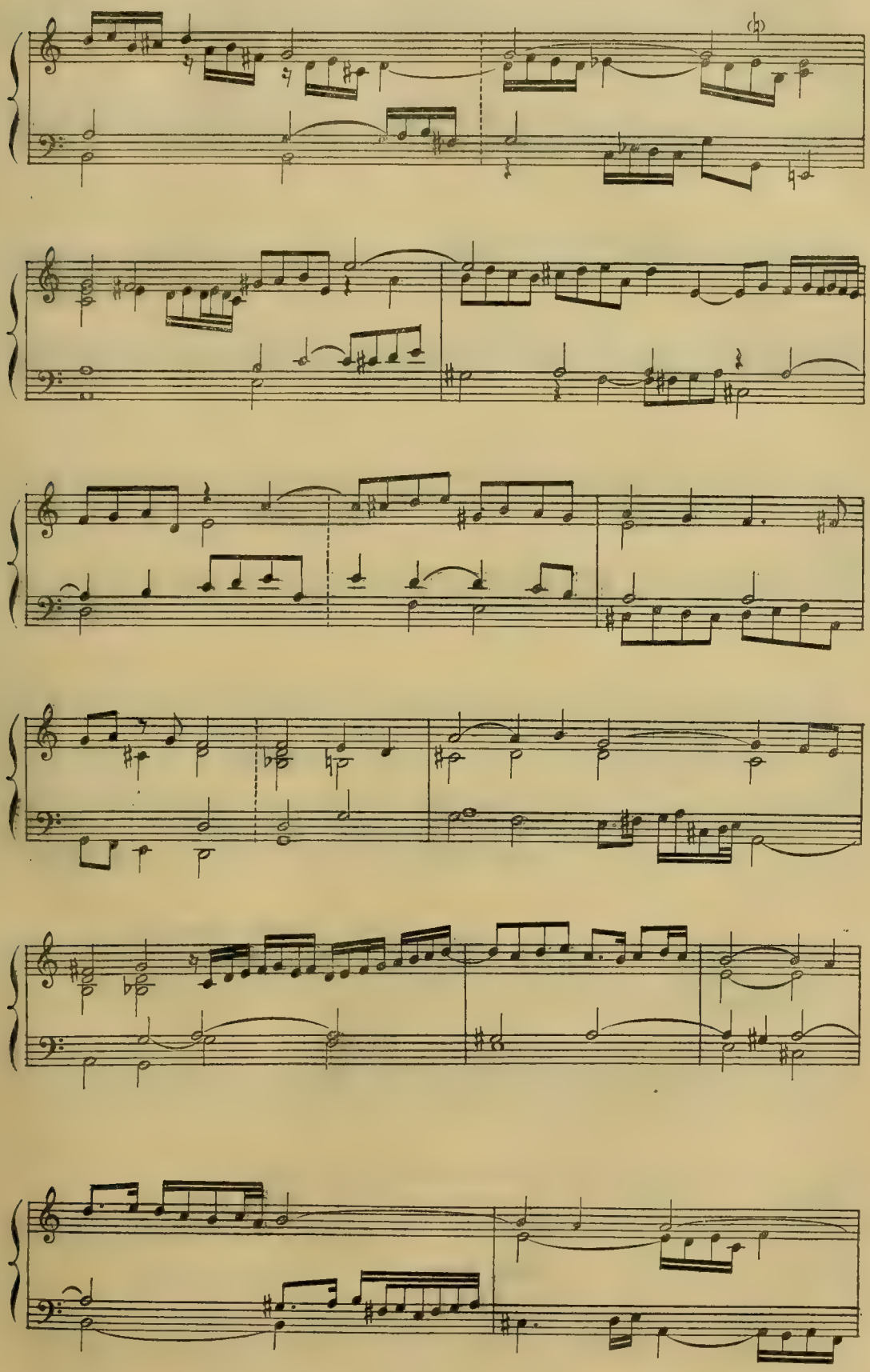
1. Dans l'une, il part de *sol*, puis évoque *ut, fa, la, ré, sol*. Cette pièce est publiée dans le recueil de Torchi, p. 225; l'autre est dans la *Collectio* de Haberl, p. 96.

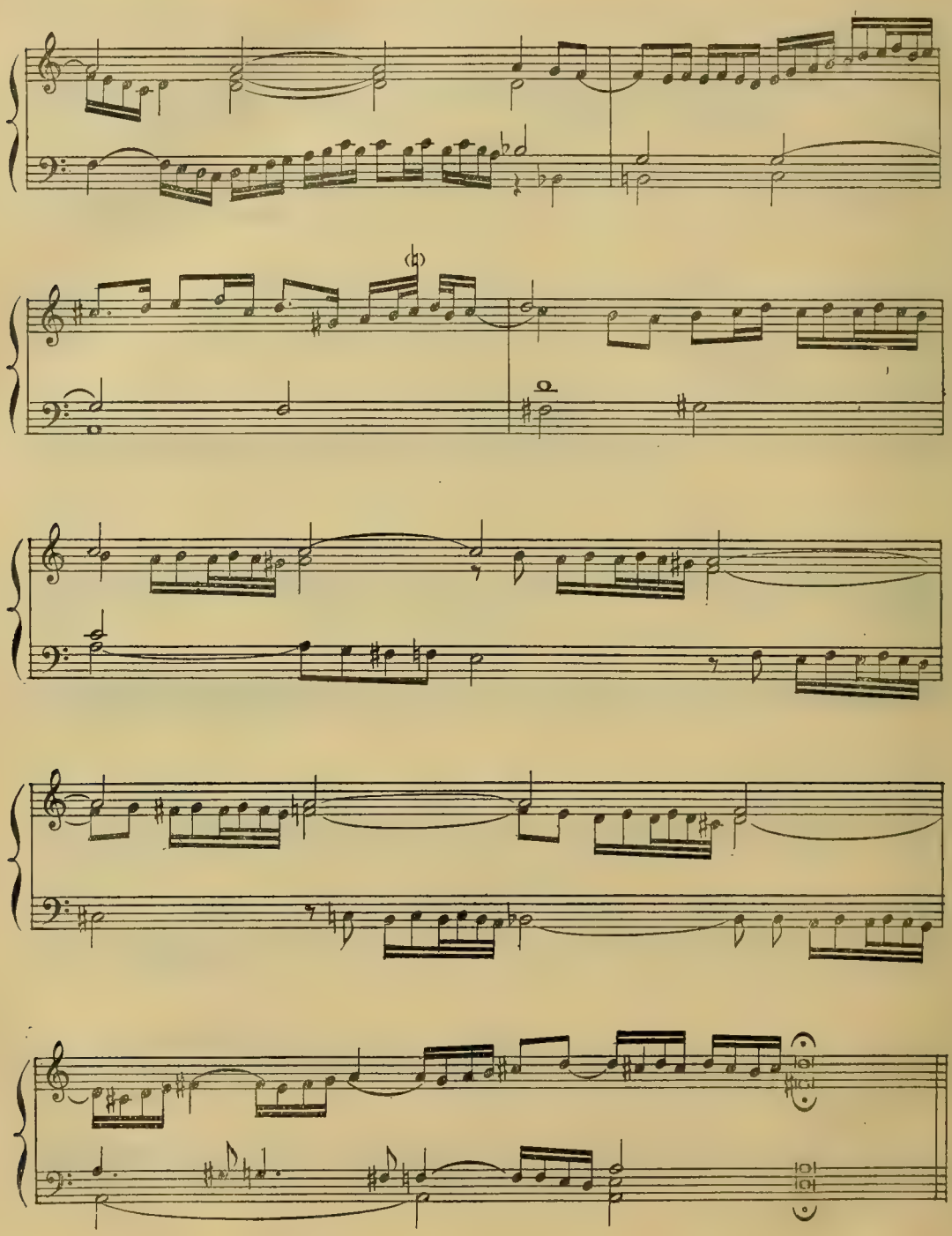
2. *Collectio* de Haberl, p. 48.



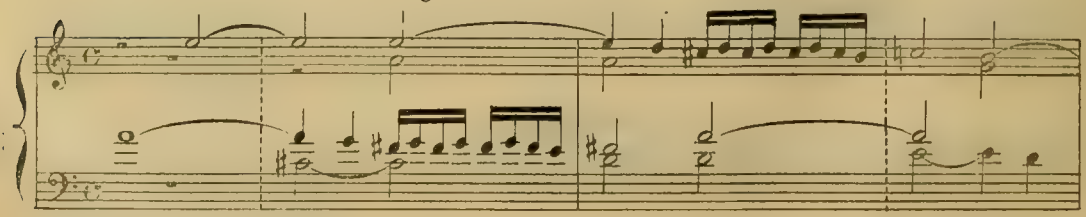


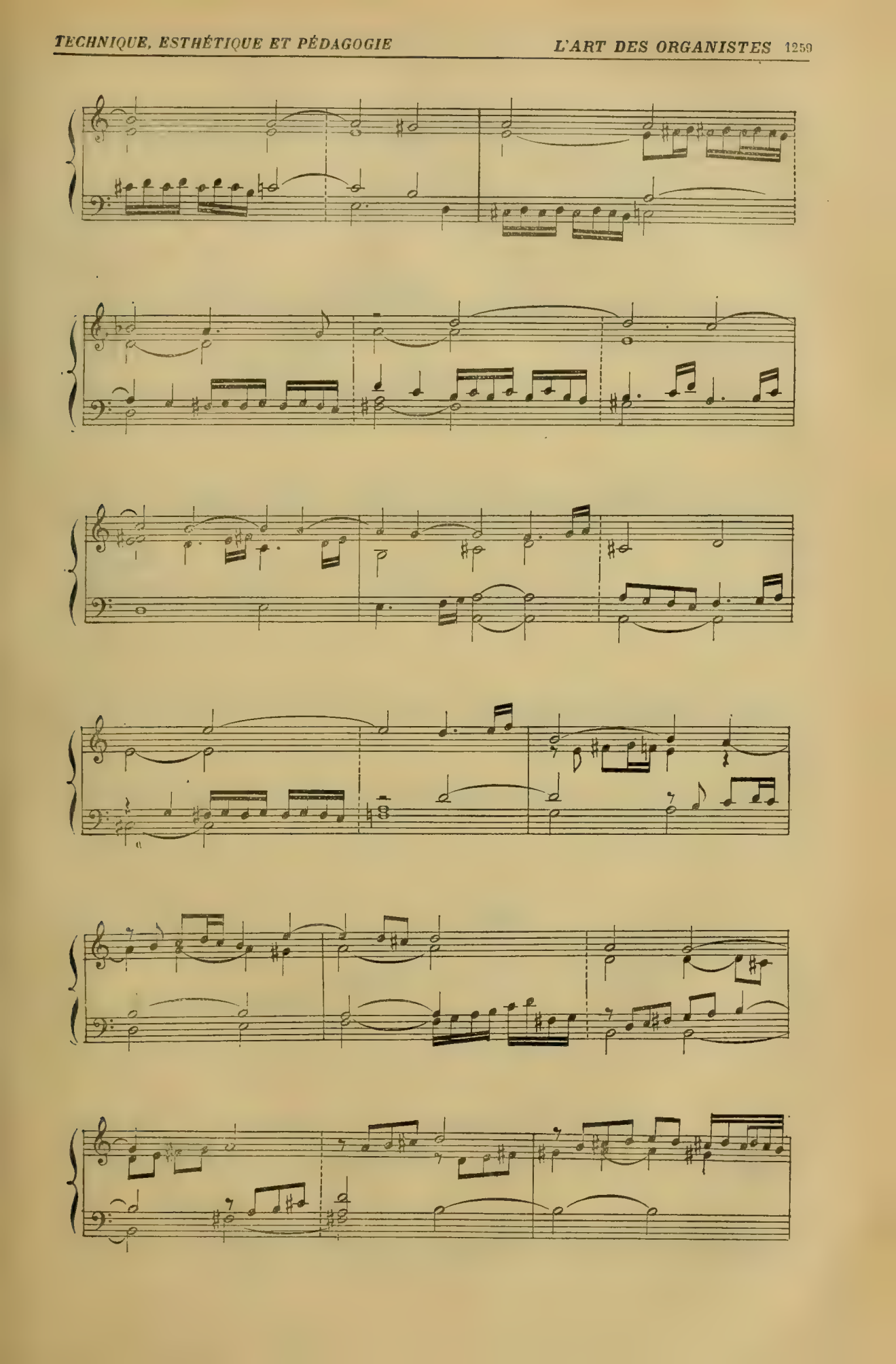


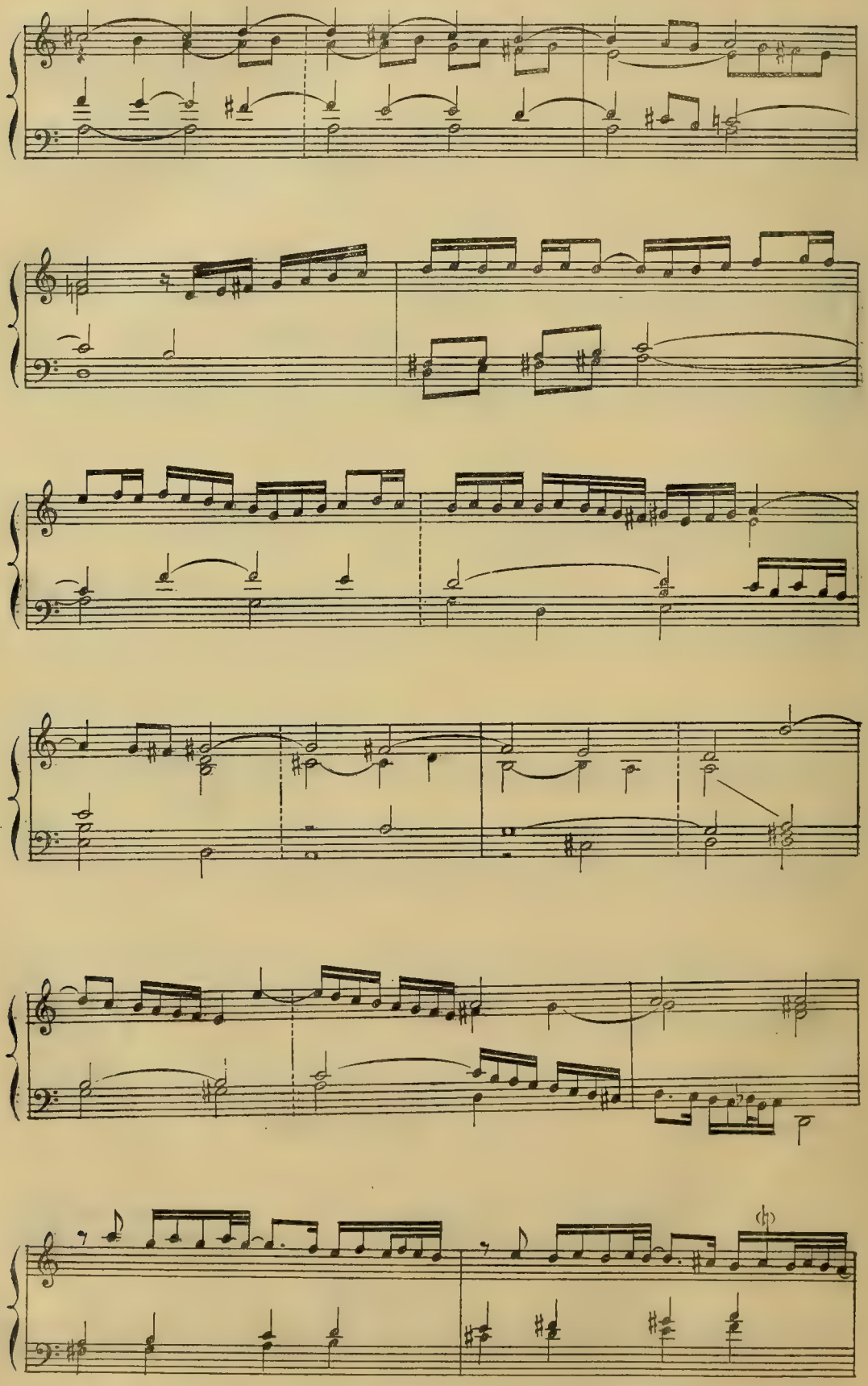


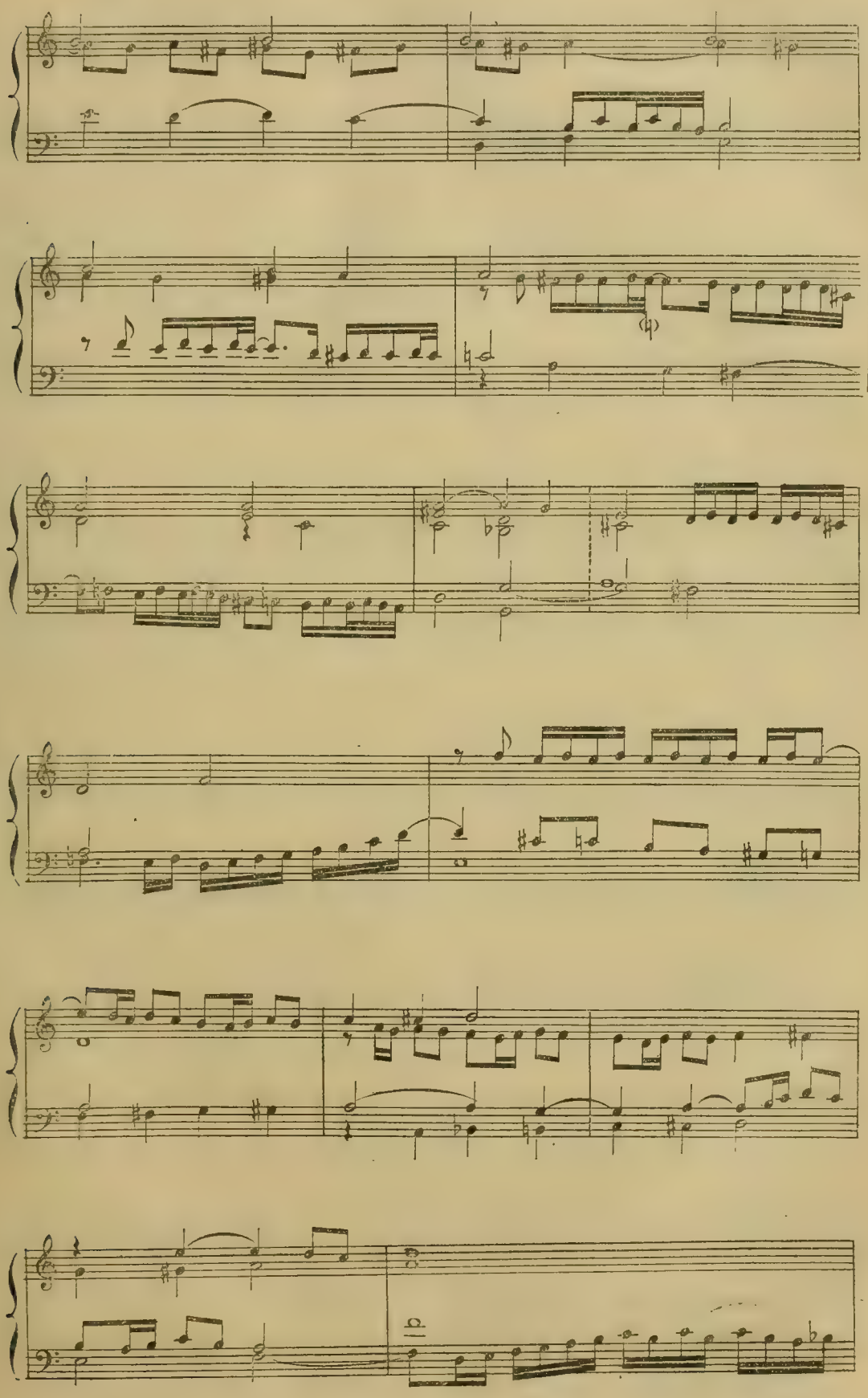


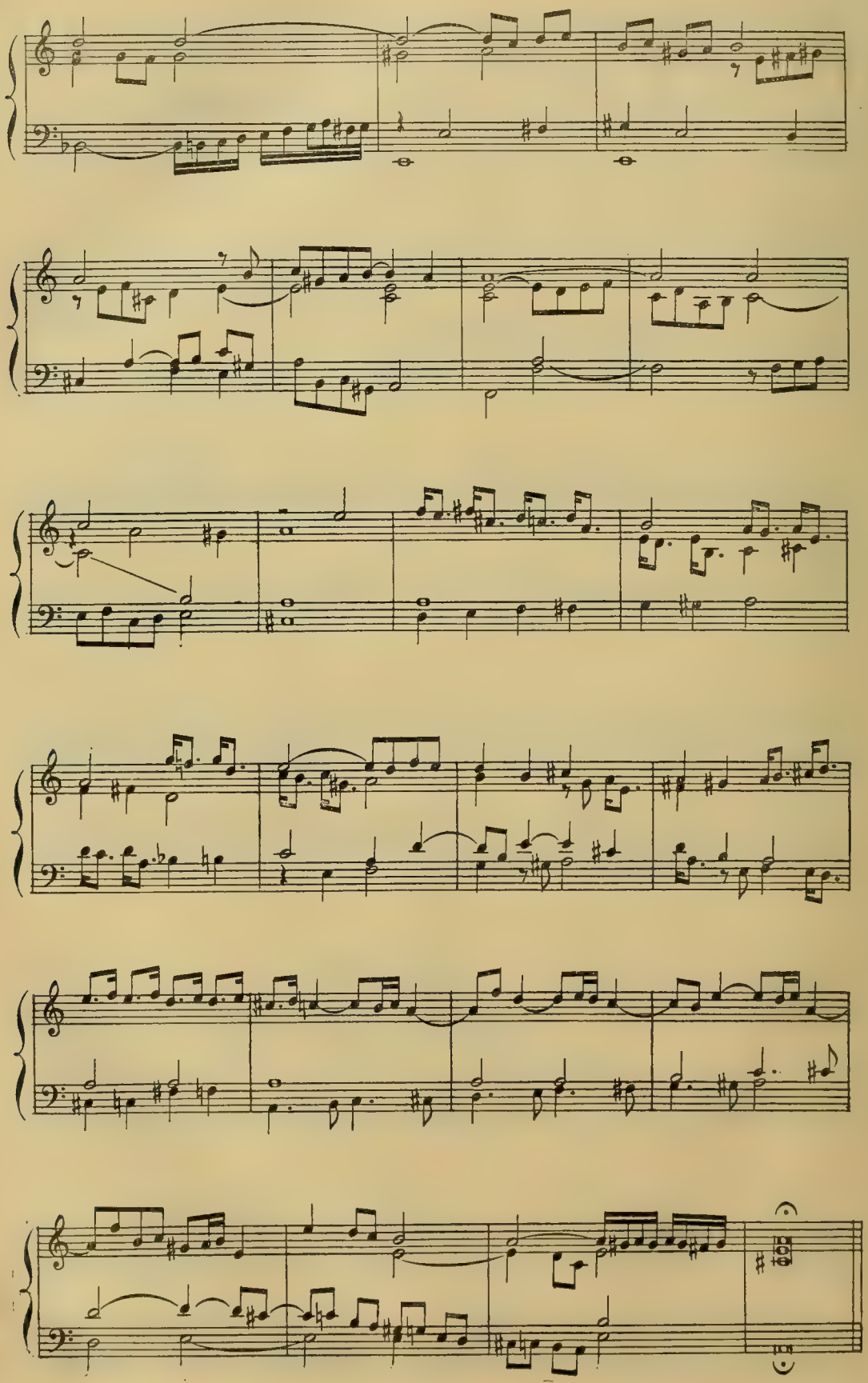
Toccata quarta per l'organo da sonarsi alla leuatione











Dans la *Toccata di durezze e ligature*[1] du même livre, FRESCOBALDI s'efforce aussi de multiplier, par des retards, les harmonies qui étonnent. Des six *canzone* qui se trouvent dans ce recueil[2], deux sont divisées en cinq, deux en quatre, et deux en trois, et, en deux de ces pièces, les changements de mesure qui partagent la *canzona* en plusieurs fragments n'y opposent point le rythme à trois temps au rythme à quatre : le compositeur s'y sert seulement des différentes espèces de mesure à trois temps. Cependant, la transformation des thèmes se produit, dans ces pièces, comme il est d'usage, toutefois avec plus de liberté, les ressemblances étant moins rigoureuses. En outre, la composition est d'un contrepoint qui n'exclut pas les épisodes harmoniques. Le début de la 5e *canzona* est formé d'accords, de même que le premier intermède.

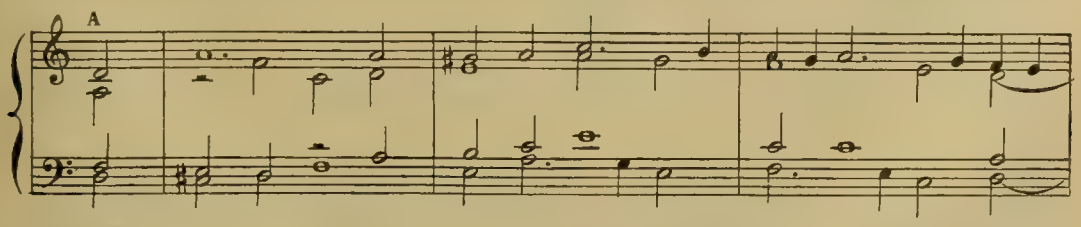
Les *Fiori musicali* (1635)[3] sont l'œuvre d'église par excellence de FRESCOBALDI. Les inventions heureuses n'y sont pas rares : ainsi, dans ces versets construits tout entiers sur une tenue, soit au soprano, à l'alto, ou bien au ténor (p. 7, p. 8, p. 14), ou dans ces alertes *canzone* après l'épître ou à la fin de la messe. Dans les pièces chromatiques, le désir de surprendre est parfois un peu trop évident, et, dans les compositions où il propose au lecteur une collaboration énigmatique, l'intention de se montrer le plus habile prive le maître de ses qualités les plus précieuses, en l'occupant à des recherches scolastiques. Comme un artisan très adroit, il aime à défier ceux de son métier : « Qui jouera cela n'apprendra pas peu, » assure-t-il au-dessus de sa *Bergamasca* (*Fiori musicali*, p. 89). « Ce n'est pas sans peine qu'on arrive à la fin, » déclare-t-il encore[4]. Il invite le lecteur à chanter une cinquième partie dans un *ricercare* (no 45 des *Fiori*); mais s'il en donne le thème, il n'indique pas où il faut la joindre aux autres voix et il écrit : « Me comprenne qui peut, je m'entends. » Il s'est enfoncé dans son art, et il ne vit plus que de la vie de la musique. Ainsi retiré dans un autre monde, où le commun des hommes ne saurait aborder, il y produit parfois des œuvres qui nous restent étrangères. On reconnaît bien qu'elles sont pleines de force et de passion. Il semble même que le spectacle de cette activité créatrice doive être extrêmement attachant, mais il n'y a point de correspondance entre l'artiste et nous, et l'on se lasse vite de ses problèmes de contrepoint et de ses expériences sur la chromatique. Cependant, tous ces efforts et toutes ces recherches n'ont point été perdus. Il est nutile de redire de quelle importance est l'œuvre de FRESCOBALDI dans l'histoire de la fugue, mais on ne sait pas assez que, l'un des premiers, il admit la gamme tempérée. G.-B. DONI lui reproche d'être « si peu sçavant qu'il ne sçait pas ce que c'est semi-ton majeur ou mineur »[5], et il l'accuse de s'être laissé gagner à l'avis d'un « vieillard déguenillé » qui voulait établir l'égalité des demi-tons dans les instruments à clavier[6]. Sans doute avait-il été conduit là par son goût pour la modulation[7].

L'habileté de FRESCOBALDI dans l'improvisation et dans l'exécution[8] avaient émerveillé le joueur de viole MAUGARS, qui l'avait entendu en 1639[9]. Le même artiste observe que les orgues de Rome n'ont pas la richesse des orgues de Paris. A Saint-Pierre, FRESCOBALDI pouvait se servir de deux instruments, dont l'un avait un principal de 16 pieds, un de 8, une *ottava*, deux cornets et le plein-jeu; l'autre avait 16 registres[10] disposés sans doute comme dans les instruments que nous avons cités plus haut.

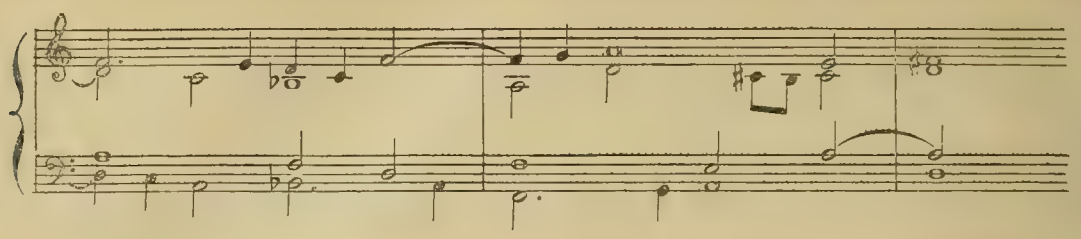
*
* *

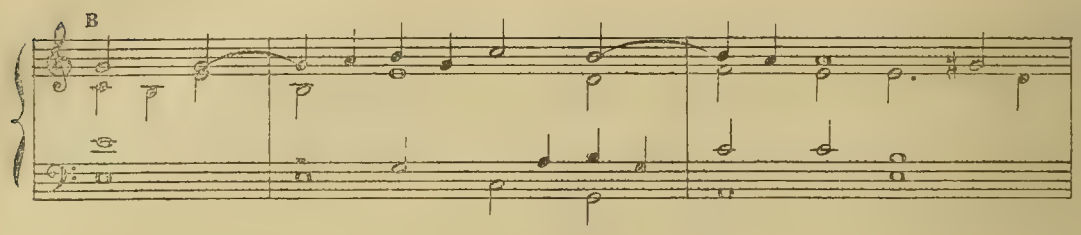
Avant d'étudier les *Fantaisies* de Claudin LE JEUNE et d'Eustache DU CAURROY, où les organistes français ont pu apprendre la composition et qu'ils ont dû mettre en tablature pour leur instrument, nous citerons deux fragments recueillis dans un volume manuscrit, commencé en 1583 et fini en 1587, par Jacques CELLIER, qui fut organiste de Reims[11]. C'est d'abord (fol. 165 *a*) un exemple de « tabulature d'espinette ou d'orgues » d'un certain D. MEGNIER, et (fol. 189 *a*) une « fantazie sus orgue ou espinette faicte par monsieur Cotelay mre de la Chappelle du Roy ». Le caractère instrumental de ces pièces est déjà bien déterminé.

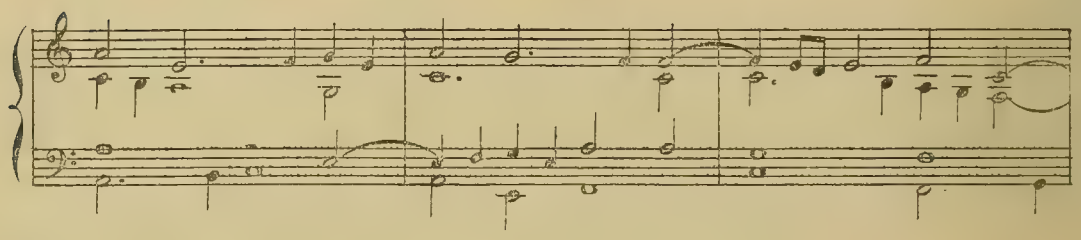
De même que certaines des *Fantasies* d'Eustache DU CAURROY, les *Fantasies* de Claudin LE JEUNE peuvent être considérées comme ayant été composées pour l'orgue; du moins, sur cet instrument à plusieurs claviers, l'exécution devait en être en même temps précise et distincte, et cela convient fort bien à cette musique d'intrigue : en outre, observons qu'une de ces pièces, qui sont publiées avec des œuvres d'église, est écrite sur un thème religieux[12]. La forme de *ricercare*[13] se reconnaît en ces fantaisies, constituées par une série de périodes fuguées, où sont traités des thèmes différents. Tantôt ces phrases d'ample contrepoint se suivent sans interruption, et tantôt elles sont séparées par des épisodes où les motifs sont plus brefs, les imitations plus serrées, la cadence marquée et recherchée, la modulation étrange; souvent, les éléments de ces intermèdes sont organisés en manière de progression (1re *fantasie*) :

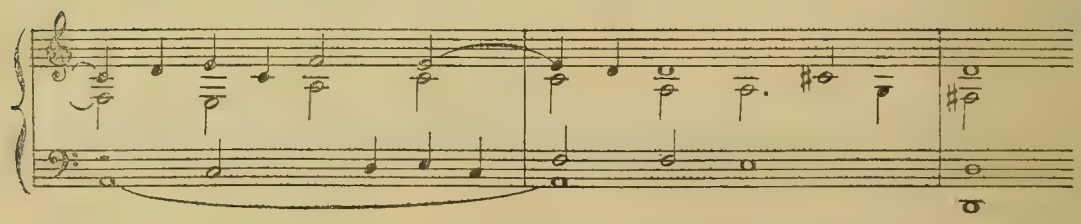


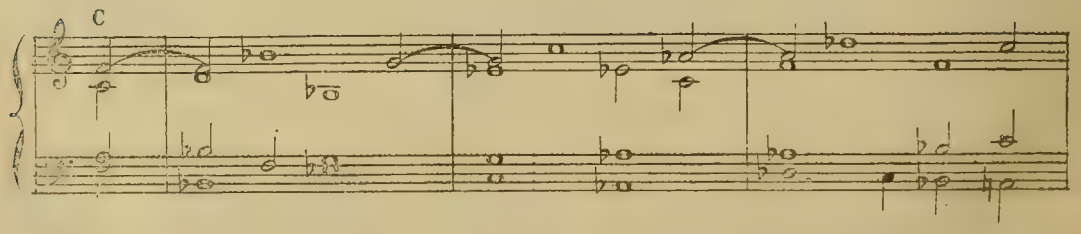
1. Publ. par TORCHI, p. 231.
2. *Collectio* de HABERL, p. 59 et pages suivantes.
3. Publiées en entier par HABERL, dans la *Collectio* citée. Cette édition devrait être revue soigneusement.
4. A la fin de la 9e *toccata* du second livre.
5. Bibl. nat.; Manuscrits, nouv. acq. fr. 6205, fol. 288 *b*.
6. *De Praestantia musicae veteris*, dans le 1er vol. des œuvres de DONI (1753, p. 97).
Cf. *Descartes et la Musique*, 1907, p. 17.
7. Cette hardiesse à passer dans les divers tons avait été remarquée de ses contemporains; voyez l'ex. cité par W. SCHONSLEDER (Volupius Decorus) au ch. *De Musica ficta*, p. 37 de son *Architectonice musices universalis*, 1631.
8. Il demandait beaucoup de liberté rythmique dans l'exécution de ses œuvres. Voyez les citations de préfaces données par DANNREUTHER (*Musical Ornamentation*, I, p. 48).
9. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, p. 13.
10. Voyez p. 12 de l'étude de M. CAMETTI, citée plus haut.
11. Bibl. nat., ms. fr., 9152.
12. *Second Livre des Meslanges* (1612).
13. Voyez plus haut, p. 1252, les définitions du *ricercare*.

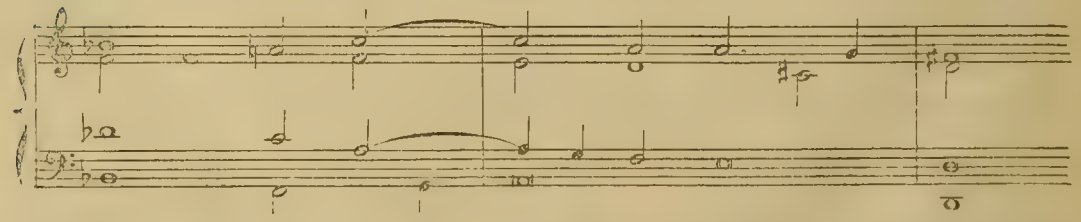




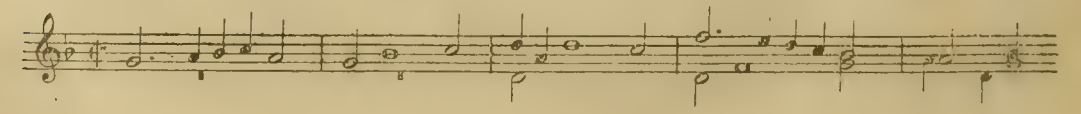




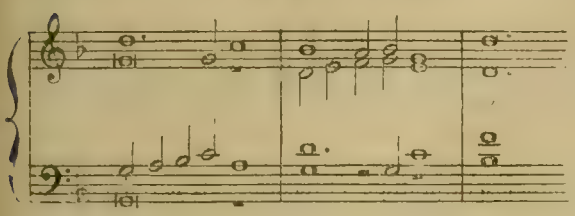




Dans la seconde *fantasie*, le premier thème est heureusement choisi, et assez longuement développé :



Aux transitions par séquence, telles que dans la première fantaisie (A, B, C) s'ajoutent, ici, des épisodes à deux parties. Enfin, dans la péroraison, reparaît le premier motif, le rythme changé :



La troisième fantaisie, à cinq voix, est faite *ad imitationem moduli Benedicta es cœlorum regina*[1]. Elle est conduite avec plus de rigueur que les deux précédentes, chaque fragment du thème choisi étant traité par imitations, d'un contrepoint qui ne s'arrête pas et multiplie chaque dessin de la mélodie proposée avec une persévérance un peu trop uniforme. Cela nous annonce la « fugue continue » telle que Jean TITELOUZE l'appliquera au plain-chant de ses *Hymnes de l'Eglise* (1624), et il y a certes beaucoup d'industrie en ce travail obstiné, mais il nous laisse regretter, cependant, l'ingénieuse liberté des deux autres pièces, les digressions qui fleurissent le champ de la scolastique, et ces figures passagères dont Claudin anime son discours, sans les astreindre aux répétitions d'une polyphonie mécanique. Toutefois, il ne renonce pas, dans cette pièce plus sévère, aux inventions harmoniques dont nous remarquons des exemples dans les autres.

Bien que les *Fantasies* d'Eustache DU CAURROY ne soient pas expressément destinées à l'orgue, il faut cependant les étudier ici, d'abord à cause de l'importance que ces compositions eurent pour les musiciens français, ensuite parce que certaines pièces, dont le sujet est emprunté au chant de l'Eglise, sont, par nature, le bien propre des organistes, enfin parce que la plupart de ces œuvres, à moins d'être jouées par des violes, ne pourraient être mieux reproduites que par l'orgue. A vrai dire, elles ne sont écrites que pour la musique; l'auteur ne s'est point hâté de les faire connaître, si bien qu'elles ne furent publiées qu'en 1610, après sa mort, et il est probable qu'il se souciait assez peu de savoir comment on les exécuterait, et même si on les exécuterait. Je ne dirai pas non plus qu'il les présenta comme des exemples, en manière d'enseignement; mais je m'imagine qu'il ne les fit que pour le plaisir de tresser du contrepoint à sa guise, sans être gêné par les paroles ou par les limites des voix, comme dans la musique chantée. Ce contrepoint, d'ailleurs, il le pratique avec une élégante facilité, mais il ne cherche pas à le rendre très savant. Il laisse de côté les formes trop strictes et les obligations trop pénibles. La seule prétention qui se découvre en lui, c'est la prétention de prouver qu'il sait tordre beaucoup de fils en sa trame, d'où ses huit *fantasies* à cinq voix, et les quatre à six voix; mais cette multiplicité des parties nous montre surtout qu'il est patient, et que les doublements, les croisements et les syncopes sont d'un secours inefficace pour le compositeur, dès que son œuvre est soumise à l'épreuve d'être entendue. En cette polyphonie compacte, les lignes se mêlent; la réciprocité des mouvements contraires cache sous de feintes ondulations la stagnation de l'harmonie. Rumeur prolongée et confuse, d'où quelque motif se dégage parfois, mais en vain, bientôt absorbé dans la masse, sans laisser de souvenir ni de suite. Une telle musique vous accable; le travail est trop grand, et l'art ne paraît point. Dans les dernières fantaisies, DU CAURROY prend pour ténor les mélodies de *Cœco clauditur* (36), d'*Alloquio privatur* (37) et de *Je suis déshéritée* (38), et il les environne d'une quintuple chaîne d'entrelacs laborieusement assortis. Il serait pénible d'écouter cela. La plupart des fantaisies à cinq voix (de 27 à 34) ne sont pas faites non plus pour le commun des auditeurs; il est difficile de suivre avec intérêt les évolutions de ces motifs qui paraissent, qui se répètent, qui se nouent puis se séparent, et se rejoignent encore, sans que l'on devine rien de leur course, si le terme en est rapproché, ou s'il faudra longtemps encore attendre le repos. Car la conduite de ce discours est mystérieuse : dès que les cinq voix ont, tour à tour, énoncé le thème, elles ont tout dit; si elles parlent encore, ce n'est que pour changer un peu l'ordre des termes qu'elles ont présentés d'abord, mais, en ce long bavardage, rien de nouveau ne surviendra, et l'on n'apercevra même pas, dans la série des propositions, pour quelle raison ces périodes se succèdent, pourquoi l'une passe avant l'autre, pour quelle cause l'auteur en ajoute de nouvelles, et pourquoi il se décide à conclure. Ainsi le plan reste toujours secret. D'autre part, il n'y a presque point de diversité dans la composition. L'esprit souffre à la fois de ce que cette musique est indéterminée, et de ce qu'elle est monotone. Uniforme confusion, dont certaines pièces entretiennent l'ennui par des développements infinis. Cette abondance est particulièrement fastidieuse quand le thème n'a pas de valeur musicale, par exemple dans cette « fantasie, à l'imitation des six monosyllabes en laquelle sont contenues les six espèces de Diapason, diuisées en la diuision Harmonique et Arithmétique » (n° 34). Auprès de cette aride composition, une pièce (n° 33) dont le thème a le même contour que le fameux *Lascia fare mi* de Josquin DES PRÉS, semble pleine de vie, et l'on trouve de l'expression à une autre fantaisie (n° 32) de forme analogue, où le thème est traité par syncope et, pour finir, par augmentation. Mais la plus remarquable de ces œuvres à cinq voix est sans doute la fantaisie « à l'imitation du *Pange lingua* » (n° 30); nous y trouvons le modèle de ce que TITELOUZE appellera « fugue continue »; chaque incise du texte est redite avec une persistance pieuse et une liberté lyrique dont la douceur et les élans nous surprennent, venant d'un musicien aussi enfoncé dans l'abstrait. Une autre fantaisie est formée de cinq couplets, où le Noël *Une jeune fillette*[2] est présenté au soprano dans les trois premiers, d'abord à trois voix, en contrepoint fort simple (1), puis plus fleuri (2), enfin à quatre (3). Dans la quatrième strophe, écrite à quatre voix, presque uniquement par accords sans broderie, la basse donne le commencement du thème, et le ténor l'achève. La dernière partie est à cinq voix, avec le chant à l'alto. Trois autres des fantaisies à cinq voix sont faites sur un *cantus firmus* placé au ténor. L'une, la 27e, qui ne manque pas d'animation est établie sur le chant huguenot *Il faut que de tous mes esprits*[3].

1. Ce début rappelle le motet de Josquin DES PRÉS fait sur le même texte.

2. C'est le même chant que le choral *Von Gott will ich nicht lassen*.

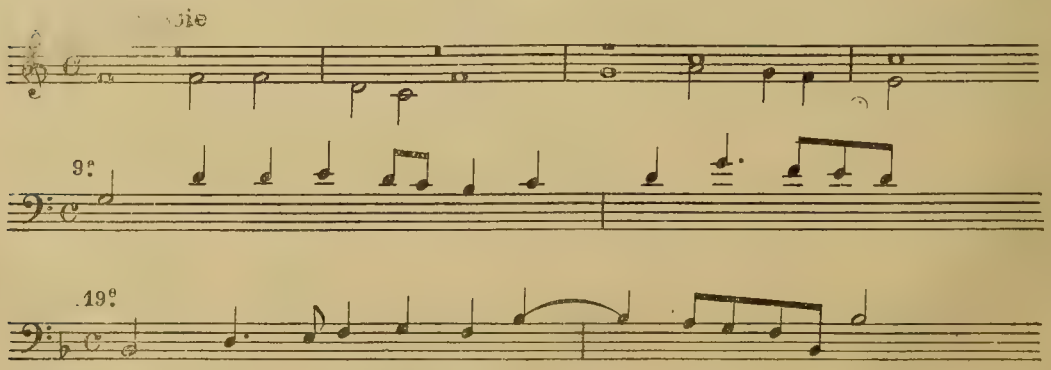
3. M. QUITTARD a publié le commencement de cette pièce dans la

D'autres cantiques encore sont mis en œuvre par DU CAURROY; il prend le thème d'une pièce fuguée dans *Que n'ai-je des ailes, mon Dieu, Le Seigneur, dès qu'on nous offense* (nº 25), où le soprano tient la mélodie, et est accompagné d'un contrepoint nerveux à trois parties : dans les pièces à trois voix, on trouve, exposé tout au long à la voix supérieure, un cantique dont le texte n'est pas désigné (nº 6). Le compositeur emprunte aussi plusieurs fois au plainchant ; il s'exerce à entourer le sujet, pris en notes de longue durée, de deux lignes de contrepoint qu'il déroule souvent avec beaucoup d'adresse (nºs 3 et 4); il le place au ténor d'une composition à quatre parties (nº 10); il le développe librement en style fugué (*Cunctipotens genitor,* nº 12; *Salve Regina,* nº 13); il en tire une fugue continue (*Ave maris stella,* nº 15; *Conditor,* nº 19); dans une fantaisie sur *Ave maris stella* (nº 14), le thème paraît à l'alto, et chaque fragment est précédé d'une sorte d'introduction où le motif du fragment est annoncé. Il y a de fort agréables mouvements de contrepoint en quelques-unes de ces compositions (voyez surtout les nºs 13, 14 et 15). Le tour en est infiniment plus aisé que dans les œuvres à cinq ou six voix, où DU CAURROY s'évertue au delà de ses forces. La même bonne grâce anime quelques fantaisies dont le thème est d'ailleurs bien formé (nº 16 et nº 17). Enfin, dans la 24e fantaisie, le compositeur s'essaye à manier le motif de l'hexachorde, montant et descendant, sur lequel il s'exerce si longuement dans la 34e.

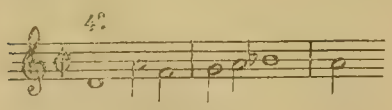
Il ne manque pas, dans ces pièces de DU CAURROY, d'accords de quarte et sixte, ni d'accords de septième de dominante, préparés, il est vrai, autant qu'il le fallait pour respecter la règle, mais assez habilement marqués pour que l'étrange nouveauté n'en demeure pas inaperçue.

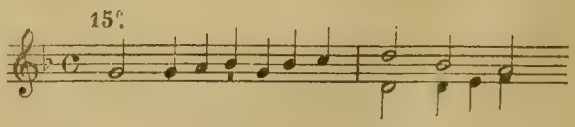
En 1610, Charles GUILLET adresse « aux amateurs de la musique » *Vingt-quatre Fantasies à quatre parties, disposées selon l'ordre des douze modes.* En publiant ces pièces, qu'il avait achevé de composer vers la fin de 1609, l'auteur espère « apporter quelque commodité à ceux qui s'estudient à la Musique, et aussi à ceux qui apprennent à joüer des Orgues; à ceux-cy leur donnant de quoy s'exercer les doigts sur le clauier, et à tous les deux ensemble leur frayant... le chemin pour venir plus facilement à la cognoissance des Modes : chose assez difficile pour la concurrence des opinions diverses sur ce sujet ». Ainsi, l'enseignement que GUILLET se propose de donner sera pratique et théorique. Il se range parmi ceux qui, « portez sur l'aisle de la raison », classent les modes en « un meilleur ordre ». Pour lui, c'est sur l'*ut* que se forme le premier mode authentique, d'après « la première espèce de diapason (octave), divisée harmoniquement », et la série va, note par note, jusqu'à la sixième espèce, qui dépend du *la.* A chaque fantaisie sur le mode authentique est jointe une fantaisie du mode plagal; ce qui donne une suite de douze pièces sur les modes naturels, et la seconde moitié du recueil est faite sur les modes transposés « par le moyen du B mol », la treizième fantaisie fondée sur le *fa,* la quinzième sur le *sol,* avec *si bémol* à la clef, etc.

Bien que GUILLET soit « natif de Bruges en Flandres », son œuvre, qui fut d'ailleurs écrite et éditée à Paris, est de même sorte que les compositions d'Eustache DU CAURROY et de Claudin LE JEUNE. Il est évident qu'il prend modèle sur eux et, à vrai dire, il sait profiter de leurs exemples. Certes, il est encore loin de posséder la savante patience du premier ou la vive imagination du second; mais son contrepoint est régulier, il le manie même avec une certaine élégance, et il choisit bien ses thèmes, soit d'alerte tournure :



soit d'un caractère grave, qui ne se dément point :



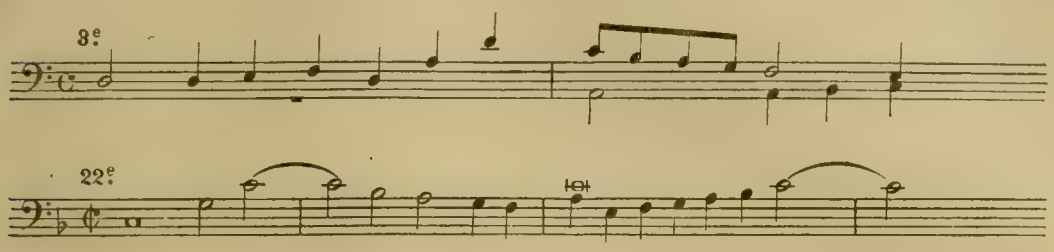


Par ces deux pièces, on voit ce que GUILLET entend par *fantasie :* c'est le *ricercare* tel que le définit Michael PRAETORIUS (*Syntagma musicum,* 1619, IIIe vol., p. 21), composition fuguée sur un seul thème, avec cette différence toutefois que les recherches du contrepoint, *per directum et indirectum seu contrarium,* y manquent, et que même l'artifice de l'augmentation y est fort rare, employé dans trois pièces seulement (nºs X, XIII et XIV), et jamais dans plusieurs parties simultanément.

En deux fantaisies (nºs I et XVI), sont employés deux thèmes différents, traités de telle sorte que le premier, ou une variation du premier, paraît encore après le développement du second (A, B, A').

1re partie de l'*Encyclopédie,* p. 1216; il donne d'autres fragments des fantaisies de DU CAURROY p. 1215 et p. 1217.

Comme les musiciens du même temps, GUILLET écrit sur l'hexachorde, montant ou descendant (XIII et XIV); il regarde, du reste, au delà de la musique française, et certains de ses thèmes ont une singulière parenté avec un thème de Giovanni GABRIELI, repris d'ailleurs par H.-L. HASSLER, et dont l'ample dessin se retrouvera en des œuvres allemandes du XVIIe siècle[1] :

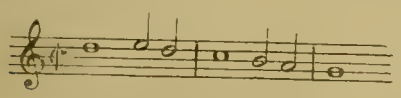


En outre, il se hasarde à mêler des tons chromatiques à ses motifs, ce qui est peu commun chez les Français de ce temps, et il arrive à donner à son style une certaine animation, de caractère vraiment instrumental, bien que son rythme syncopé soit parfois un peu contraint.

Signalons enfin, comme un signe encore du goût de GUILLET pour les nouveautés, l'usage qu'il fait de la quarte et de tournures harmoniques peu familières aux maîtres de Paris.

* * *

Musicien de profession, Valérien GONET, d'Arras, chantre à la cathédrale de Cambrai, montre beaucoup moins d'audace et d'habileté que GUILLET. Sa *Fantasia*, dédiée en 1613 au chapitre de Cambrai[2], est tout entière fondée sur un thème compris dans les limites de l'hexachorde, et, dans le développement,



l'auteur s'en tient le plus qu'il peut au contrepoint le plus simple; il se sert fréquemment de la ressource discréditée du « faux-bourdon » et se plaît à ces répétitions de remplissage qui lui permettent d'accroître son œuvre sans l'enrichir.

Vers la fin, GONET s'efforce de donner du mouvement à sa composition : non seulement il présente le thème par syncope, ainsi qu'il l'a déjà fait auparavant, mais il en change un peu la mélodie[3].

* * *

Il faut connaître les essais et les excès de ces musiciens enivrés de théorie, pour rendre justice à Jean TITELOUZE. Né à Saint-Omer en 1563, il fut d'abord organiste à l'église Saint-Jean de Rouen. Plus tard il fut admis à succéder à François JOSSELINE, organiste de la cathédrale. Avec les organistes CORNEILLE, LEFEBVRE, LÉONART DE CLÈVES et Quentin HIGER, il reçoit, la même année, l'orgue refait à N.-D. la Ronde par Nicolas BARBIER. En 1597, il prépare et il surveille la reconstruction de l'orgue à Saint-Michel; en 1602, il est chargé de choisir un facteur qui « raccoustre » le même instrument et y ajoute un cornet. Crespin CARLIER, l'ouvrier désigné par TITELOUZE, fait le travail prescrit et met, sur le buffet, comme il était convenu, une figure de la lune et du soleil. Chanoine depuis 1604, poète lauréat du *Puy des Palinods* en 1613, il est arbitre à la réception de l'orgue de la cathédrale de Poitiers, puis à la réception de l'orgue d'Amiens, en 1623.

La même année, il fait paraître son premier ouvrage et le dédie à un personnage important, le premier président Nicolas de Verdun, homme dur, laid et lettré. Il y publie les *Hymnes de l'Eglise, pour toucher sur l'orgue, avec les Fugues et Recherches sur leur Plain-chant*[1]. La destination de cette musique est ainsi bien établie. Son « avis au lecteur » est rempli de remarques intéressantes. Il fait observer qu'il est « hors de la souvenance des hommes » qu'on ait imprimé de volume de tablature pour orgue en France, ce qu'il regrette d'autant plus que l'on a augmenté la perfection des orgues, « les faisant construire en plusieurs lieux de la France avec deux claviers séparés pour les mains, et un clavier de pédales à l'unisson des jeux de huit pieds, contenant vingt-huit ou trente, tant feintes que marches, pour y toucher la Basse-Contre à part, sans la toucher de la main, la Taille sur le second clavier, la Haute-Contre et le Dessus sur la troisième, au moyen de quoy se peuvent exprimer l'unisson, la croisée des parties, et mille sortes de figures musicales que l'on ne pourroit sans cela... »

Formé surtout par la lecture des bons auteurs, TITELOUZE tient à paraître savant; il veut aussi passer pour audacieux, et curieux de ce qui est « hors du commun ». Toutefois, il redoute de s'aventurer dans « les proportions confuses » et d'entreprendre contre les lois harmoniques. Il admet les dissonances telles que les secondes et les septièmes, le triton et la « quinte imparfaite », mais repousse les « octaves fausses, quintes superflues, quarte fausse et autres » qui « ne se peuvent supporter ni pratiquer ». D'autre part, il affirme que la quarte est plus douce que les tierces et que les sixtes : s'autorisant des nombres qui l'approuvent, de l'exemple des anciens qui l'ont reçue, il prétend la réhabiliter dans la composition, et s'imagine que « la pratique de ce Diatessaron nous donne un grand advantage sur les autres nations, qui, négligeant sa bonté, ostent à la musique une des belles parties de sa perfection[2] ».

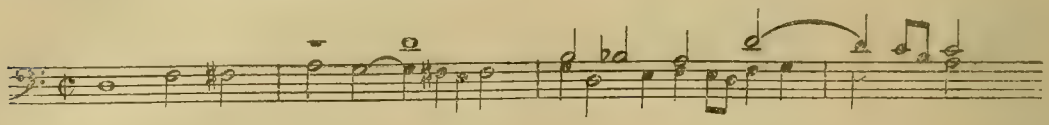
1. Voy. les ex. donnés, p. 97 de l'ouvr. de M. SEIFFERT.
2. Bibl. de Cambrai, ms. 14.
3. Le tenor l'expose de même, quelques mesures plus tôt : la fin de la fantaisie est incomplète, un feuillet du manuscrit ayant disparu : de telle sorte que l'avant-dernière page ne comprend que le soprano et le tenor, et la dernière, la basse et l'alto.

1. Réédité par Alexandre GUILMANT, dans le premier volume des *Archives des Maîtres de l'Orgue* (1898).
2. Sur ces questions, voyez *Descartes et la musique* (1907).

A en juger par le ton de cet avis au lecteur, on croirait volontiers que TITELOUZE n'a composé que pour mieux faire valoir ses opinions d'homme de science. Correspondant de MERSENNE, il aimait à discuter avec lui sur la constitution des modes, la division des intervalles, les effets de la musique. En MERSENNE, il trouve à qui se plaindre de l'indifférence et de la grossièreté du siècle, et à qui vanter la force expressive des modes et des genres antiques.

Dans sa préface au *Magnificat de tous les tons* (1626), il renonce à toute dissertation théorique, et se borne à quelques éclaircissements qui s'adressent évidemment « à ceux qui ont besoin d'estre enseignez ». Mais il n'avait pas abandonné ses recherches et ne s'interdisait pas de rêver.

Appliqué surtout à l'étude de la « musique spéculative », TITELOUZE se rencontre pourtant, quelquefois, avec les maîtres de la musique pratique de son temps. Il essaye de « la chromatique » dans son *Ave Maris Stella* et dans certains de ses versets pour le *Magnificat*[1] :



Autre part, il écrit toute une pièce avec une pédale tenue à la partie supérieure[2], comme le fait GIROLAMO FRESCOBALDI dans ses *Fiori musicali* de 1635 (p. 8). Il emploie constamment les accords de septième et, très souvent, fait entendre la quarte « contre la basse », usage que les anciens maîtres n'admettaient pas. On peut croire aussi qu'il a quelque connaissance des formes traitées par les organistes d'Italie. Le deuxième verset de l'*Ave Maris Stella* (p. 42 de l'édition moderne) est assez semblable à ces *ricercari* où plusieurs thèmes sont successivement traités. Chacun des motifs, chez lui, correspond d'ailleurs à une phrase de la mélodie liturgique.

Il écrit de même le deuxième verset de l'hymne *A solis ortu cardine* (p. 53).

Le 3e verset de *Conditor alme siderum* (p. 50) est de conception semblable, mais, de plus, le rythme s'anime vers la fin, procédé dont TITELOUZE se sert très heureusement dans le dernier verset d'*Ad cœnam* (p. 17), d'*Urbs Jerusalem* (p. 91), et dans quelques versets pour le *Magnificat* (en particulier p. 112). Dans une pièce de structure toute différente, le 3e verset d'*A solis ortu cardine* (p. 56), apparaît encore le goût du compositeur pour la diversité rythmique; il y cherche d'ailleurs, de toute manière, la variété : fidèle à la mélodie grégorienne, il la présente cependant de telle manière que chaque phrase du chant soit marquée de quelque particularité; ainsi, le ténor énonce la première, à la quinte du ton réel, et c'est le soprano qui poursuit dans le ton; le ténor continue et la basse termine le verset[3]. L'*amen* d'*Annue Christe*, où le *superius* tient la même note depuis le commencement jusqu'à la fin, témoigne de la facilité avec laquelle TITELOUZE, sans changer la mesure, sait transformer le mouvement, et il y paraît doué du pouvoir d'imaginer, et avec prodigalité, des motifs bien tracés (voyez par ex. p. 71, ligne 3, mes. 2 et 3, la partie de ténor). La forte trame de son contrepoint donne une singulière cohésion à certains de ses versets (p. 59, p. 89, p. 127, etc.). Dans le *Magnificat* du 5e ton, il écrit un charmant trio pour *Suscepit Israël* (p. 136). En quelques pages, il use avec adresse de l'artifice du renversement, soit pour accompagner un thème de plain-chant par symétrie (p. 77), soit pour subvenir à un développement fugué (p. 113 et p. 114).

1. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, déjà citées (1er vol., p. 42, p. 103, p. 110 et p. 115).

2. *Amen* de l'hymne *Annue, Christe* (p. 70). Voyez un exemple de pédale au grave à la fin de l'*Ave Maris Stella*, p. 46 et p. 47.

3. Dans le 3e verset d'*Iste Confessor*, la mélodie est aussi formulée tantôt par le soprano, tantôt par l'alto.

Ses dessins mélodiques, un peu grêles, parfois même secs et gauches, ont bien les mêmes caractères que les figures modelées par ses contemporains français : une certaine grâce, mais retenue, hautaine, et qui participe de l'élégance mathématique, est la qualité la plus apparente de cette musique. C'est un art intellectuel, mais c'est un art: TITELOUZE n'oublie pas d'être musicien.

*
* *

On n'a, pour juger du mérite de RACQUET, organiste de Notre-Dame de Paris vers 1630[4], que les duos sur les 12 tons que MERSENNE a publiés dans l'*Harmonie universelle* (*L. V. de la Composition*, p. 283). A la vérité, ces pièces ne sont point destinées à l'orgue, mais il est possible de les considérer comme des spécimens, en style travaillé, de ces pièces à deux parties que les organistes aimaient à improviser. Il est facile d'imaginer ce que devient ce genre de musique quand le compositeur a plus de prétention à l'habileté dans le jeu, que de savoir. MERSENNE est, d'ailleurs, le premier à faire observer que les duos sont « plus estimez par les ignorans que les trios ou les pièces à plusieurs voix », qui sont mieux faites, et il ajoute que, depuis quelque temps, à Paris, « un certain organiste attiroit tout le monde après soy pour entendre les duos qu'il iouoit d'une grande vistesse de main, quoyque les plus scauans organistes, qui maintenoient qu'il ne sçauoit rien, eussent peu de personnes pour leurs auditeurs ». (*Harm. univ.*, 1636, l. IV *de la Comp.*, p. 205.) Ici, au contraire, loin de vouloir éblouir par une vaine dextérité, RACQUET se propose d'enseigner, et il s'efforce de produire des modèles où le contrepoint est bien écrit, et où les modes sont régulièrement traités. D'où certains de ces duos, écrits sur des paroles françaises, tirées d'un psaume, pourraient être offerts en exemples de musique d'orgue bien conduite.

MERSENNE a demandé au même organiste, « l'un

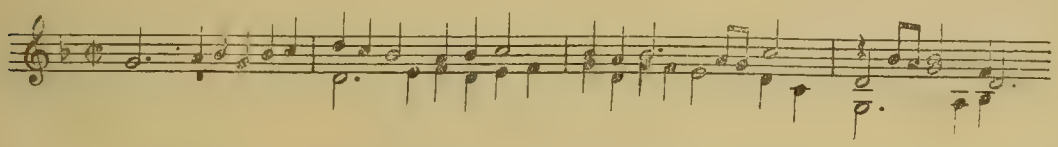
4. Le premier organiste de ce nom, à Notre-Dame, fut CHARLES RACQUET, reçu en 1618, après la mort de THIBAULT (*Arch. nat.*, LL. 175, p. 226). Ses gages, augmentés déjà en 1621, furent portés à 240 l. en 1632 (LL. 185, p. 124). En 1643, l'organiste reçut 300 l., sans compter ce qui lui revenait des fondations, environ 26 l. C'était alors JEAN RACQUET qui était au service du chapitre depuis un temps que nous ne pouvons déterminer. De même, un RACQUET est mentionné dans le ms. fr. 7835 de la Bibl. nat. (6 déc. 1672). Il mourut en 1689 (*Arch. nat.*, LL. 222, p. 316). Dans un recueil de pièces de luth de la Bibl. nat. (Vm 7. 6211) se trouve un « tombeau de Raquette fait par GAUTIER ». S. de BROSSARD attribue la pièce à GAUTIER « le jeune » (Cat. ms. p. XCIV) et il prétend que RAQUETTE avait été le maître du composition de GAUTIER et d'autres luthistes (*ibid.* p. CXCIII, et p. 379). C'est sans doute CHARLES RAQUET.

des plus habiles de France », dit-il[1], des recettes pour bien mélanger les jeux. Pour former le « jeu musical », on réunira le bourdon de huit pieds, et le jeu de huit pieds ouverts, avec le prestant, ou ces deux derniers jeux seulement; le gros cornet comprendra le bourdon de 8, le nasard « à cheminée ou en fuseau » et la tierce, ou bien l'on mettra le bourdon de 16 et le flageolet d'un pied et demi, ou bien encore le bourdon de 16, le prestant et la tierce. La cymbale réunira le jeu de ce nom et le bourdon de huit pieds, ou le nasard avec la flûte bouchée d'étain de deux pieds.

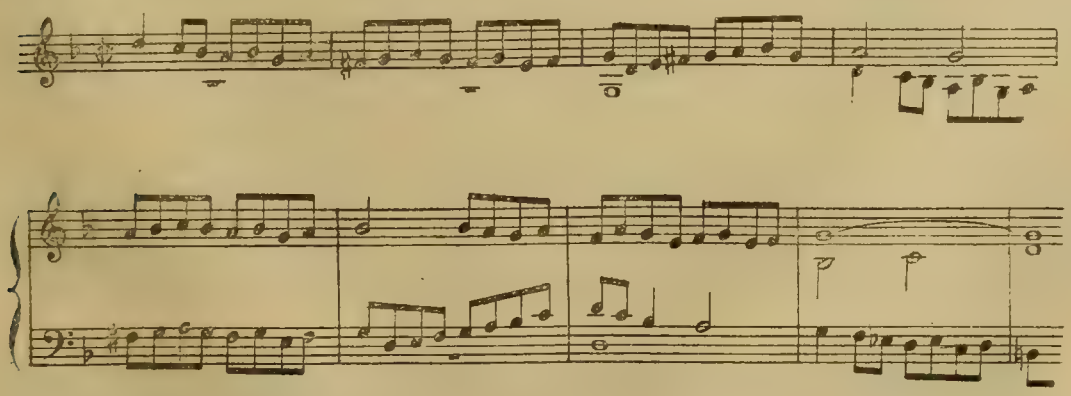
Le cornet à cinq rangs commence à l'*ut* du milieu du clavier, et se compose de cinq tuyaux de grosse taille, le premier d'un pied bouché à cheminée, le second d'un pied ouvert, au-dessus duquel viennent la quinte, l'octave, et la tierce; et l'on y joint encore le bourdon de huit, le prestant et, si l'on veut, le nasard.

Mersenne indique encore d'autres combinaisons, en cette proposition 3e du livre et plus loin (prop. 31). Il donne trois manières de constituer le « plein-jeu », soit en associant la montre et le bourdon de 16 pieds au bourdon de 8, ou au 8 pieds ouvert, avec prestant, doublette, fourniture, cymbale et tierce (prop. 3), soit en joignant la montre de 16 au bourdon de 8, au prestant, à la doublette, à la fourniture à quatre rangs, à la grosse cymbale (*ut* d'un pied, avec la quinte et l'octave supérieures) et à la cymbale à deux rangs (le tuyau de 2 pieds et le tuyau de 4 pouces). Un autre plein-jeu « excellent », avec ou sans tremblant, provient du mélange du bourdon de 8, du prestant, de la doublette, du nasard de 2 pieds 2/3 et de la trompette de huit. Avec le nasard, il convient de mettre les bourdons de 16 et de 8, et le prestant; avec le nasard de 2 pieds 2/3, le bourdon de 8, le prestant et la doublette, auxquels on peut ajouter le flageolet d'un pied avec le tremblant. Il est excellent de prendre, avec le flageolet, le bourdon de 8, et le nasard avec le tremblant. Le flageolet se joue tout seul ou avec le bourdon de 8. La montre de 16 et le bourdon de 8 produisent, ensemble, un son « fort harmonieux ». Les bourdons de 16 et de 8 avec la flûte d'Allemand de 4, à cheminée, et le tremblant, imitent, avec beaucoup de douceur, la véritable « flûte d'Allemand » (traversière). Avec la trompette de 8, on tire la montre de 16, le bourdon de 4 et le prestant. Pour contrefaire en perfection le cornet des musiciens, il est nécessaire d'y avoir la 17e du son fondamental, sans quoi il manque de ce « petit son aigu » que produit l'instrument du même nom. Avec le tremblant et le clairon, le cornet est très agréable, mais ressemble plutôt à un hautbois qu'à un cornet à bouquin. Rien, enfin, ne remplace mieux la musette que le cromhorne avec le nasard.

Il est regrettable que Racquet n'ait pas montré, en quelques pièces diverses, l'application de ses mélanges des jeux. Il nous faut chercher jusqu'au milieu du siècle, pour trouver des compositions à l'usage d'organistes français, où les indications de registres soient données. Elles se rencontrent dans un manuscrit dont les premiers feuillets ont disparu. Il est bien difficile de savoir à qui pourraient être attribuées les compositions que l'on y a réunies[2]. Le recueil comprend une série de versets des 8 tons (jusqu'au fol. 25 *a*), des « phantaisies » sur les 8 tons (fol. 44 *b* à 51 *b*), puis, avec une pagination nouvelle (fol 1 à fol. 42 *b*), des versets sur les chants de l'office. Il est fort intéressant d'apprendre, là, comment les organistes employaient les différents jeux, d'après le caractère de la composition. Ainsi, « le gros jeu de nazard » avec le tremblant est prescrit pour un verset grave et tendre du 2e ton (fol. 5 *a*) :



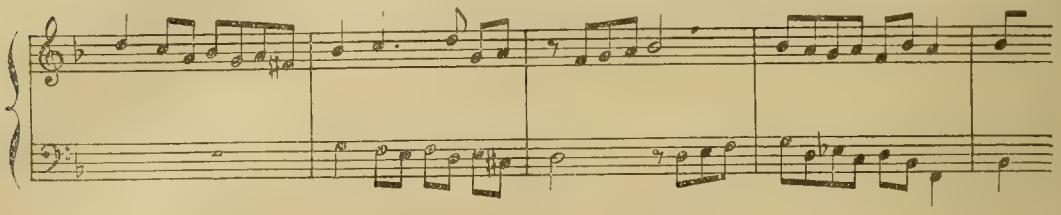
Le tremblant ajoute quelque chose de mystérieux à la majesté d'un verset du 5e ton, écrit « pour un grand jeu » (fol. 14 *b*), et tempère l'éclat de la « trompette ou autre jeu fort », dans un verset du 2e (fol. 6 *b*). La « phantaisie pour le flajollet » (fol. 20 *b*) est d'une vivacité coquette :



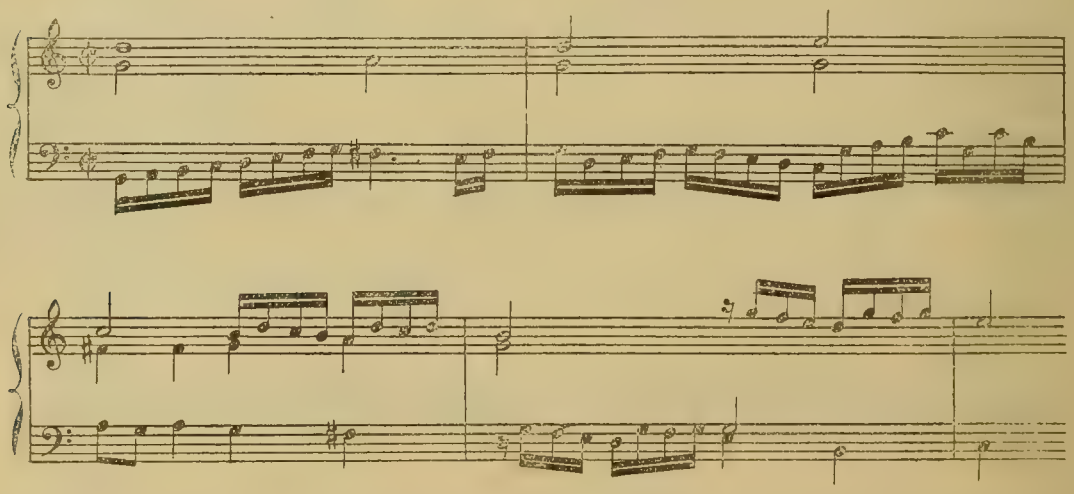
1. *Harm. univ. Traité des instrumens*, l. VI, p. 317.
2. Bibl. de Tours, 285.

Pour les duos, on a bien soin de prescrire l'usage de « deux différents jeux » (fol. 18 *b*), afin que les dessins de chaque partie soient bien distincts; dans l'une de ces pièces, où les voix se répondent avec animation, un jeu d'anches est opposé au cornet (fol. 6 *a*) :

Duo.. pour deux différents jeux, comme le cornet et un jeu d'anches



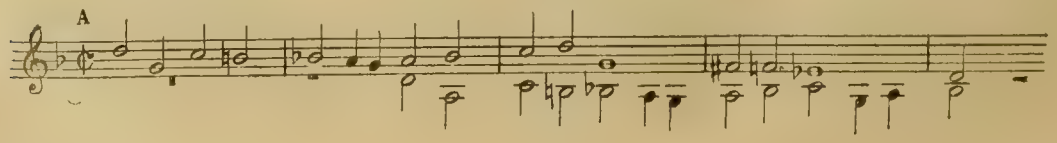
Dans les solos de cornet (fol. 5 *b*, 9 *a*, 12 *b*, 23 *b*), la mélodie, parfois très volubile, est encore formée, le plus souvent, de passages en notes égales, tracés un peu à l'aventure, comme dans certaines pièces plus anciennes; cependant, on remarque en l'un de ces versets plus de précision dans le modelé, et un certain parallélisme des motifs, où se reconnaît l'influence du style d'air à voix seule (fol. 15 *b*). On trouve aussi dans ce recueil des solos pour la basse : l'un présente des figures claires avec un peu de sécheresse (fol. 18 *a*); l'autre, écrit pour la basse de trompette (fol. 24 *b*), nous offre une suite de répliques fort bien réglée et d'une continuité qui n'est point dans les coutumes de la musique française :

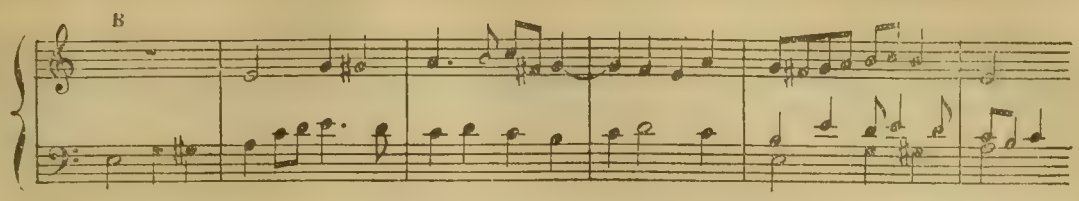


Les compositions en manière d'*écho* sont, dans ce manuscrit, de deux sortes, formées soit par la répétition de phrases énoncées à la partie la plus haute (fol. 17 *b*) « pour imiter l'escho », soit par la répétition de périodes harmonisées (fol. 10 *a* et 13 *a*). Facilitée par un changement de clavier, l'alternative des sons forts et des sons doux produit de grands effets de contraste dans les « dialogues », dont la solennité sans monotonie plaît beaucoup aux Français du XVIIe siècle. Dans la pièce « à 2 chœurs » (fol. 16 *a*) et le dialogue (fol. 19 *a*) paraît cette heureuse diversité.

Une certaine affectation de tristesse est aussi fort à la mode en ce temps, et, jusqu'en cette musique d'église, nous en apercevons le témoignage. Il ne suffit pas de qualifier de « prélude sérieux » un verset du 7e ton de mouvement lent, où les retards harmoniques abondent (fol. 19 *b*), mais une fugue du 3e ton, au rythme confus, au thème composé de quartes descendantes (fol. 8 *b* de la seconde pagination), est appelée « fugue mélancholique »; une autre, sur le *Benedictus* de la messe des dimanches de l'année, reçoit le titre de fugue « bien mélancholique » (fol. 21 *b* de la seconde pag.); une troisième, sur le chant de *A solis ortu cardine* (fol. 32 *b* de la seconde pag.), est considérée comme « bien grave et plaintive », et, dans la première série des versets (fol. 22 *b*), figure déjà un « prélude plaintif », d'allure languissante, où le compositeur a placé quelques intervalles chromatiques. En deux autres pièces d'ailleurs, cette ressource moderne est utilisée, nous le voyons par (fol. 21 *b*) « une phantaisie en cromatique » (A) et un verset « pour le gros jeu de nazard » (B; fol. 11 *a*) :

A





Les fantaisies sur les tons paraissent bien simples auprès des fantaisies d'Eustache du Caurroy et de Claudin le Jeune (voyez plus haut). Elles sont, d'ailleurs, de même nature que tout ce que contient ce manuscrit, où nous voyons les formes anciennes réduites, l'architecture moins compliquée, et le plaisir d'orner substitué au plaisir de calculer. En général, après une exposition fuguée, ces « phantaisies » sont prolongées, grâce à des passages accompagnés d'accords, sans que ces divers éléments de la composition aient, en général, rien de commun. Les fantaisies du 6e et du 8e ton, seules, sont constituées différemment, l'une à cause de la persistance du contrepoint, la seconde parce qu'elle est encore plus librement écrite que les autres, mais avec une grâce animée qui la rend fort agréable. Il y a, de même, dans la première fantaisie, une certaine verve, qui la rapproche des œuvres italiennes du temps de Diruta, auxquelles on peut la comparer.

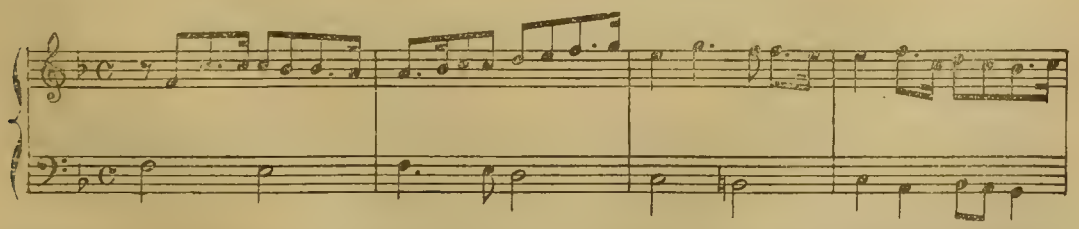
Dans les dernières pages du recueil, sont transcrits quelques versets pour l'orgue avec les violons : la composition n'en est point particulière. Tantôt les instruments à cordes doivent suivre ce qui est écrit pour l'orgue, dans les pièces fuguées, tantôt « le dessus de violle ou violon » joue en solo, comme dans les pièces pour le cornet (fol. 36 *a* de la seconde pagination). Les pièces de ce manuscrit ont peut-être été faites par un organiste qui ne jouait pas à Paris. D'où, sans doute, cette simplicité. Dans la relation de son voyage à Bordeaux (1669), Claude Perrault fournit quelques remarques intéressantes. A Bordeaux, la régale est mal accordée, « selon la coutume des provinces. C'est pourquoi le facteur a fait prudemment de n'y point faire de voix humaine, quoique cet orgue ait d'ailleurs toutes les curiosités des autres, étant fourni de deux ou trois sortes d'échos ». Il ajoute que les paroissiens communièrent, et, pendant la cérémonie, l'organiste abusa de la patience des auditeurs, en joignant « ses ennuyeuses fantaisies au murmure importun de 50 petits garçons » qui récitaient les psaumes de la pénitence[1]. Perrault nous laisse deviner ici quelle était la différence entre les organistes de province et les organistes de Paris. On regrettera que, d'autre part, il n'ait pas eu l'occasion de nous décrire les « mitouries » de Dieppe, où l'organiste jouait une fanfare, quand un ange mécanique brandissait et semblait emboucher la trompette[2].

* * *

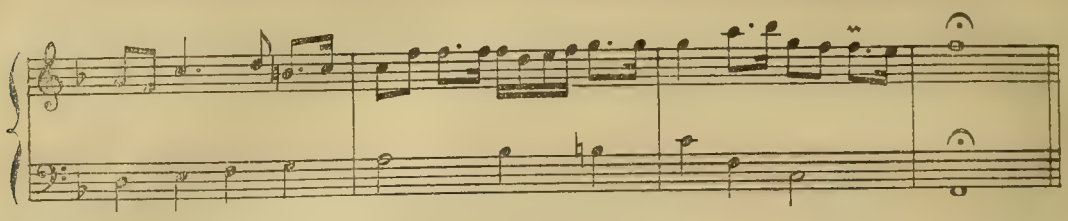
On a conservé sous le nom de Couperin (sans doute Louis Couperin), des fantaisies pour violes et basse continue qui, ainsi que certaines pièces de Henri Dumont[3], appartiennent au même genre que les compositions pour l'orgue et les instruments à cordes qui se trouvent dans le recueil manuscrit que nous venons d'étudier. La mélodie, en ces œuvres de Couperin, est d'ailleurs infiniment mieux formée que dans les versets anonymes du cahier de Tours. Chacune d'elles est divisée en deux parties : l'une à quatre, l'autre à trois temps. Il semble que l'union des violes et d'un instrument à clavier soit de même requise dans ce que l'on attribue aussi à Couperin, avec le titre de *simphonie*. Là encore, le développement comporte un changement de mouvement, excepté dans la deuxième *simphonie*, dont l'accompagnement est tout à fait dans le style qui convient à l'orgue.

Une fantaisie, « par M. Couperin », datée de « Paris, au mois de décembre 1656[4] », nous montre encore une parenté bien évidente avec les « fantaisies » du recueil de Tours. La structure est la même, puisque l'auteur passe d'un début fugué à des passages accompagnés d'accords : ici, du reste, les traits et les vastes intervalles nous rappellent ces « basses de trompettes » que nous avons déjà signalées.

Un duo, dans lequel paraît cette véhémence de repartie que nous avons remarquée dans une pièce du livre de Tours, et une fantaisie à deux voix, où se rencontre un épisode chromatique, sont peut-être aussi d'un Couperin. Ces compositions précèdent immédiatement les fantaisies pour les violes que nous avons citées, et suivent sans interruption deux courts versets, dont chacun est intitulé « pseaume de M. Couperin », sortes de réponses aux antiennes où survit peut-être quelque chose de ces motets *levia et minus decentia* dont le cérémonial de Paris prohibait l'usage, *in fine psalmorum*[5] :



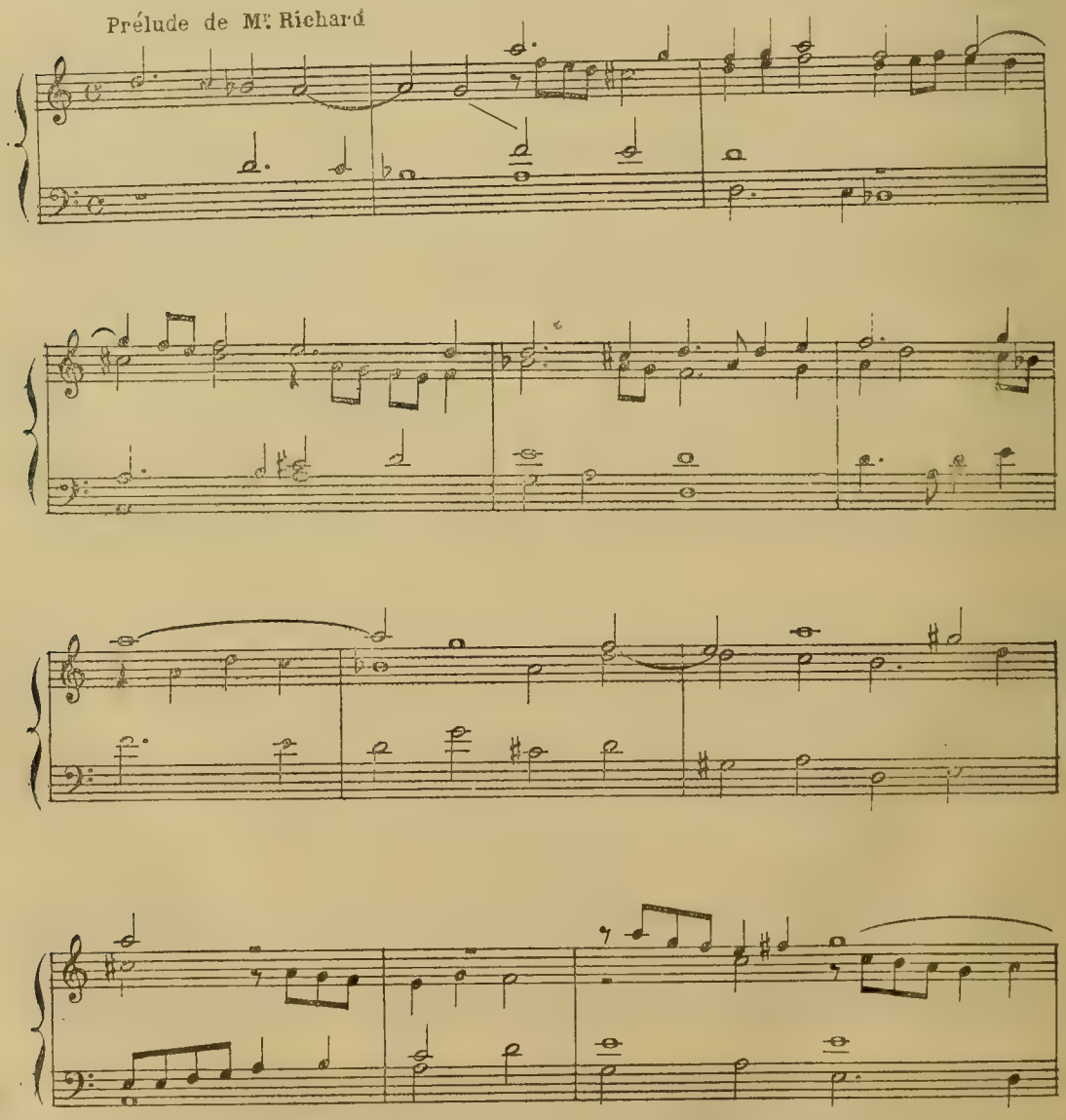
1. Charles Perrault, *Mémoires*, éd. P. Bonnefon, 1909, p. 214 et p. 215.
2. Dominique Dietrich, venu de Strasbourg à Paris admirait beaucoup la quantité des jeux « si doux et si bien disposés pour faire des échos et d'autres charmoirs » (lettre du 30 mai 1643, publ. par L. Dacheux, dans les *Fragments des anc. chroniques d'Alsace*, III, 1892, p. LXVII).
3. Les recueils de la Bibl. nat. Vm7 1852 et Vm7 1862 contiennent un certain nombre de pièces qui devraient être publiées.
4. Cette pièce a été publiée. Voyez l'ouvrage de M. Bouvet, *Les Couperin*, 1919, p. 253.
5. *Caeremoniale parisiense, editum a Martino Sonnet*, 1662, p. 534.



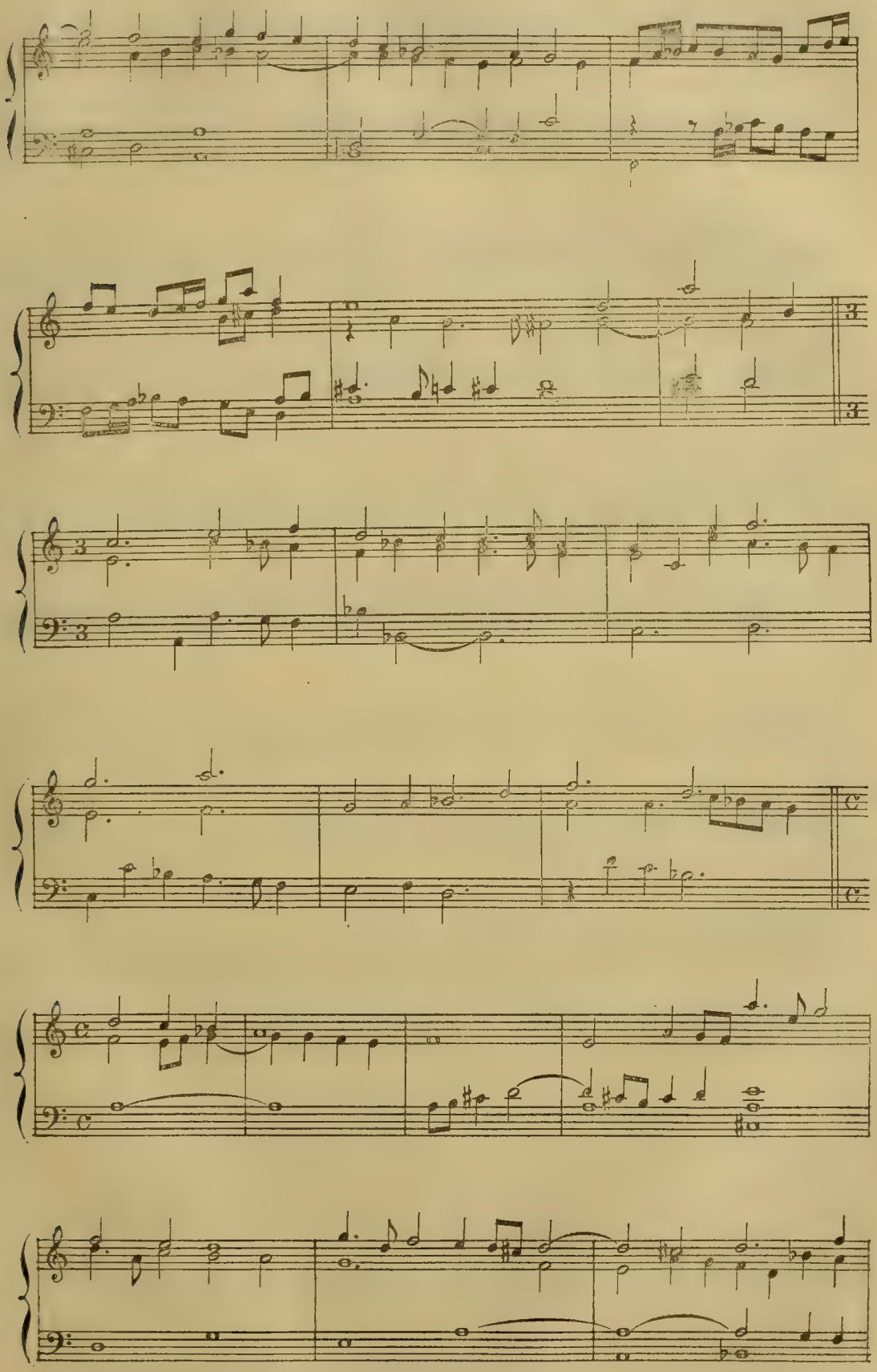
Nous rappellerons enfin, parmi ces premiers témoignages du talent d'organiste des COUPERIN, une « piesce qui a esté faitte par M. COUPERIN pour contrefaire les carillons de Paris et qui a toujours esté jouée sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vespres de la Toussins et celles des morts[1] ».

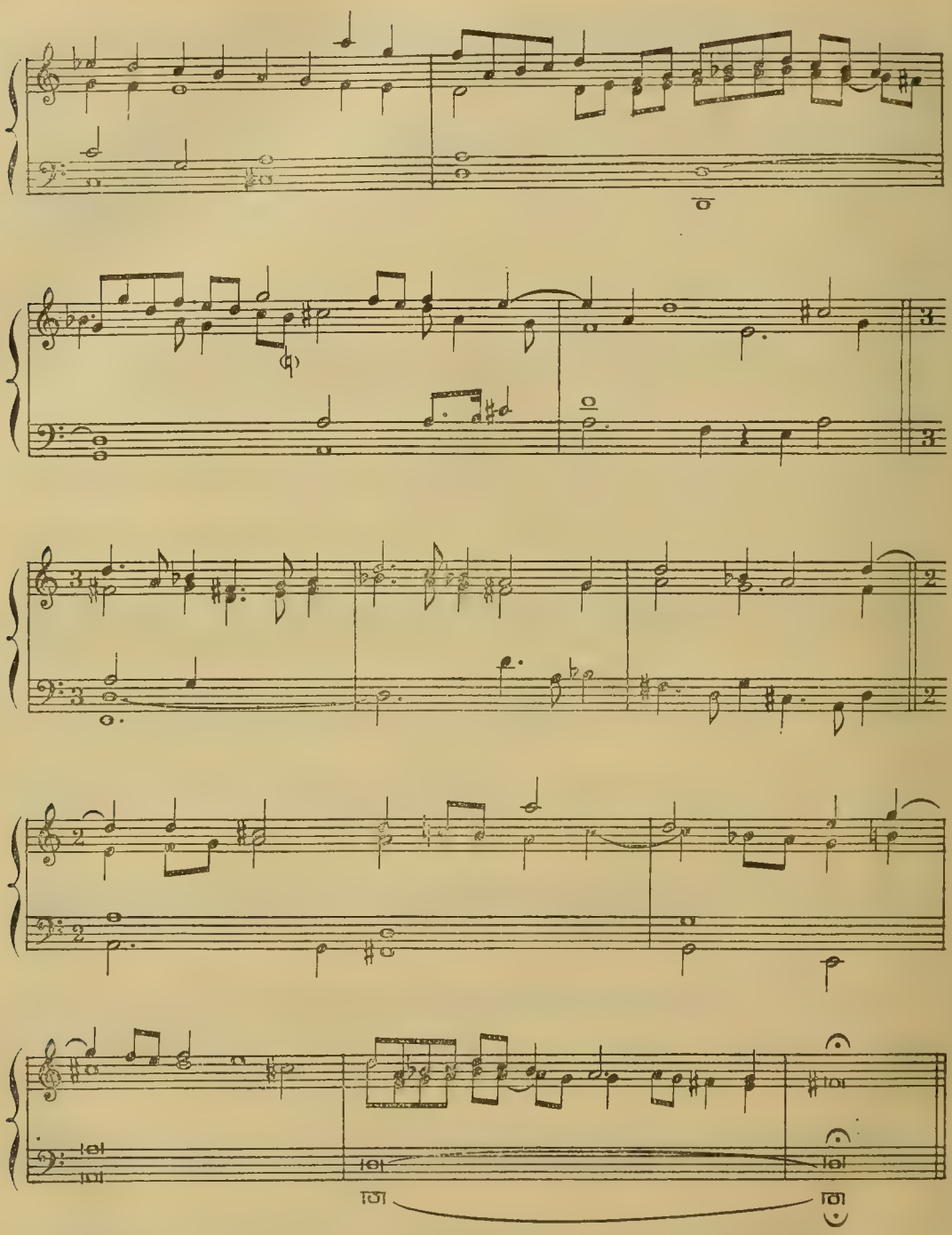
Le manuscrit auquel sont empruntées les fantaisies et les symphonies de COUPERIN renferme encore trois pièces où les organistes français de la seconde moitié du siècle ont pu prendre le modèle de certaines des formes qu'ils emploient. L'une est une fantaisie de « M. DE LORENCY[2] », les deux autres sont des préludes d'Etienne RICHARD, organiste de Saint-Jacques-la-Boucherie. Dans la première, l'harmonie fuyante, les résolutions évitées, annoncent, peut-être avec un peu plus d'âpreté dans les accords, les « préludes » que nous offriront bientôt les *Livres d'orgue,* et dont les compositions de RICHARD sont déjà, avec moins de raffinement, des exemplaires assez remarquables :

Prélude de Mr. Richard



1. Conservatoire : Collection Philidor.
2. Serait-ce Filiberto LAURENZI, dont la participation à certaines fêtes de cour avait été prévue ?

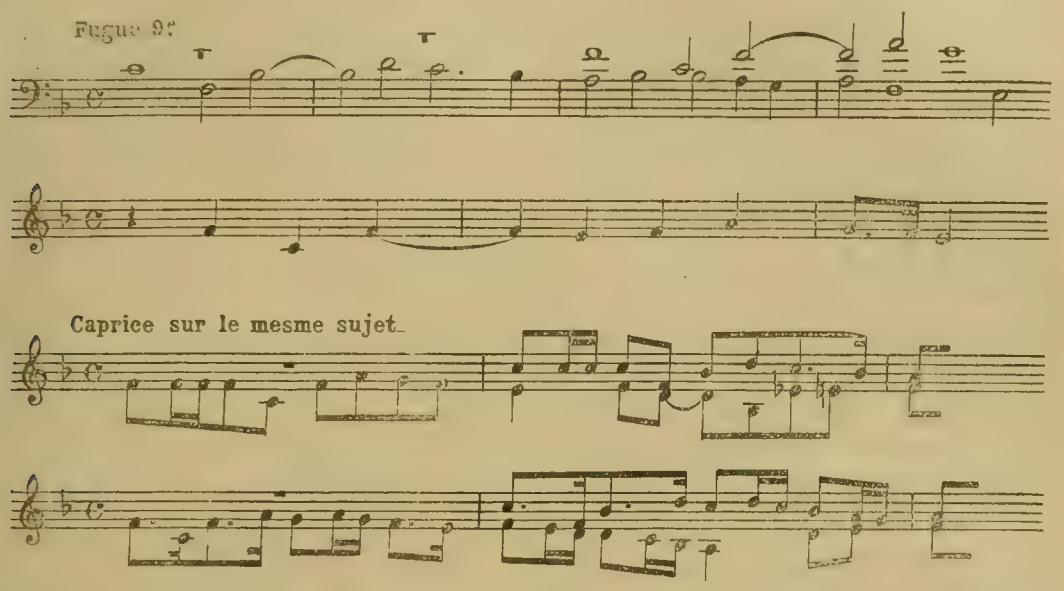




∴

Dans ses *Fugues et Caprices* (1660), François Roberday révèle son goût pour un art sévère, et sa curiosité pour la musique de ses contemporains étrangers. Son œuvre est donnée en partition, sur quatre lignes, ce qui permet, dit-il, de remarquer plus aisément la marche des différentes voix, et offre encore cet avantage que, « si on veut jouer ces pièces de musique sur des violes ou autres semblables instruments, chacun y trouvera sa partie détachée des autres ». Cependant, ces compositions sont écrites « principalement pour l'orgue ». Bien que s'efforçant d'être agréable à l'oreille, Roberday ne craint pas cependant les duretés, abandonnant son dessein de flatter l'auditeur, quand il pense pouvoir l'étonner par sa science, et faire montre de ce qu'il « peut exécuter » quand il traite plusieurs sujets, et les répète à toutes les parties. Il ne manque pas, dans son avis au lecteur, d'annoncer qu'il se permet d'user de tournures hardies que les anciennes règles défendent. Par ce désir de paraître audacieux et de se poser en réformateur, Roberday s'apparente encore avec Titelouze, connu par son goût pour la musique d'arabesques soigneusement assemblées.

Son recueil contient trois pièces qui ne sont pas de lui, l'une composée « par l'illustre FRESCOBALDI », la seconde de « M. EBNERT[1], et la troisième de M. FROBERGER, tous deux organistes de l'Empereur ». Ces pièces, qui se trouvent à la fin du livre, sont de style plus aisé que les pièces de ROBERDAY. On sent que, malgré tous ses efforts, le valet de chambre de la reine est à la gêne pour parler avec souplesse cette langue compliquée dans laquelle chantent si librement les Italiens et certains Allemands. L'incertitude où il nous met quant à l'origine de quelques-unes de ces pièces ne nous empêche pas, cependant, de reconnaître qu'il l'emporte de beaucoup sur les Français du même temps par la continuité et l'ampleur des fugues, où il traite plusieurs fois le même sujet. Voici un exemple de la façon dont les thèmes sont transformés dans les fugues qu'il publie[2] :



Les fugues qu'il développe ainsi en variant le rythme des sujets sont écrites sur des motifs qu'il a reçus, dit-il, de « MM. DE LA BARRE[3], COUPPERIN, CAMBERT[4], D'ANGLEBERT, FROBERGER, BERTALLI[5] et CAVALLI[6] ». De tous ces musiciens, le plus important, sans doute, pour la formation de ROBERDAY fut Johann-Jacob FROBERGER. Ce disciple de FRESCOBALDI était à Paris en 1652, et on peut admettre que c'est de lui que ROBERDAY apprit à faire des pièces fuguées à plusieurs mouvements, à la manière italienne.

Avec Nicolas MÉTRU et GIGAULT, ROBERDAY fut, dit-on, le maître de LULLY. La gloire de l'élève a fait oublier le mérite du maître, aussi bien que la vogue de l'opéra enleva aux Français le goût de la musique pure, telle que l'avait pratiquée ROBERDAY. D'ailleurs, cet artiste ingénieux demeura toujours assez ignoré, même de son siècle. Nulle part on ne le trouve signalé parmi les musiciens de valeur, et presque rien de sa vie n'est connu. Nous savons cependant qu'il appartenait à la famille d'un orfèvre estimé qui mit à la mode les ornements dits « à la façon de Roberday ».

* *

Musicien conciliateur et méthodique, chez qui s'élaborent ainsi les formes particulières du style de l'orgue, SWEELINCK fut, comme je l'ai déjà dit, le fondateur de l'école d'organistes du Nord de l'Allemagne. Gustav DÜBEN, de Leipzig, qui entra au service du roi de Suède, Paul SIEFERT de Dantzig, Samuel SCHEIDT de Halle, Melchior SCHILDT de Hanovre, Jakob PRÆTORIUS et Heinrich SCHEIDEMANN de Hambourg furent ses élèves. Du talent d'organiste de DÜBEN, nous dirons seulement ceci, qu'il était fort habile à faire chanter les divers jeux de l'orgue[7]. De même, nous ne pouvons parler des compositions pour orgue de Pau SIEFERT (1586-1666)[8]. Mais la plus grande partie des œuvres de Samuel SCHEIDT (1587-1654) a été rééditée. Elève de SWEELINCK vers 1606, SCHEIDT fut, de 1609 jusqu'à sa mort, organiste à la *Moritz-Kirche* de Halle. En 1624, il publia sa *Tabulatura nova*, divisée en 3 parties : I. *Continens variationes aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Cantilenarum, Passamezo, et Canones;* — II. *Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Tocatæ Variationes varias ;* — III. *Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmorum de cœna Domini sub*

1. Sans doute Wolffgang EBNER, né en 1612 à Augsbourg, organiste à la cour de Vienne depuis 1637. Il mourut en 1665. Un autre EBNER, Marcus, fut aussi au service de l'empereur comme organiste, de 1655 à 1680.

2. Les *Fugues et Caprices* de ROBERDAY ont été publiées par M. A. GUILMANT dans le 3e volume des *Archives des Maîtres de l'Orgue* (1901). La fugue que je cite commence à la page 34.

3. Pierre de CHABANCEAU, sieur DE LA BARRE, organiste du roi, mourut en 1656. Son fils Joseph lui succéda comme organiste du roi, et son fils Charles-Henri fut, après lui, joueur d'épinette d'Anne d'Autriche, puis de Marie-Thérèse.

4. Robert CAMBERT, organiste de Saint-Honoré, maître de la musique de la reine mère, investi du privilège d'établir des Académies de musique, auteur de *Pomone* (1671), est supplanté par LULLY, passe en Angleterre en 1673 et meurt en 1677.

5. Antonio BERTALI fut de 1649 à sa mort (1669) maître de chapelle de l'empereur.

6. Francesco CAVALLI fit jouer son opéra *Serse* au Louvre, le 22 novembre 1660.

7. Pour les DÜBEN, je renvoie à mon étude sur *Dietrich Buxtehude*, 1913, et à l'ouvrage qui fait le mieux connaître les musiciens suédois, le dictionnaire de M. Tobias NORLIND (*Allmant Musiklexikon* p. 215).

8. Sur les élèves de SWEELINCK, voyez la dissertation déjà citée et l'art. de M. SEIFFERT dans la *Vierteljahrsschrift fur Musikwissenschaft* de 1891, p. 186 : le même auteur donne une biographie de SIEFERT dans la même année de la même revue (p. 397). Voyez une pavane de SIEFERT dans l'étude sur BUXTEHUDE citée plus haut.

communione, Hymnos præcipuorum festorum totius anni, Magnificat. D'après ce titre, on voit que l'œuvre de SCHEIDT est, particulièrement, écrite pour l'église, et, par cette phrase qu'il ajoute au titre, on reconnaît que non seulement la matière, mais le style seront d'église : *In gratiam Organistarum, præcipue eorum, qui musice pure et absque celerrimis Coloraturis Organo ludere gaudent.* Cent ans plus tard, Sébastien DE BROSSARD, lassé des « pretintailles », proposait encore en exemple cette volonté d'être grave [1]. SCHEIDT avait d'autant plus de mérite à recommander la modération, que le vain babillage des « coloristes» n'était pas encore passé de mode : en 1617, WOLTZ concède à chaque organiste d'appliquer aux pièces qu'il édite en sa *Nova musices Organicæ Tabulatura* tels ornements, coloratures et mordants qu'il veut. Les compositions vocales « colorées » étaient fort estimées des amateurs de musique d'orgue, que ce fussent des motets de polyphonie ou des pièces avec basse continue [2].

Nous verrons, d'ailleurs, les disciples de SCHEIDT obéir aussi à cette ancienne coutume. Bien que porté à écarter de la musique d'orgue ce qui rappelle trop la frivolité mondaine, SCHEIDT admet cependant, en son œuvre, 9 variations de chansons. Nous les laisserons de côté, et nous parlerons seulement, brièvement d'ailleurs, des 3 fantaisies, des 2 fugues, des 2 échos, des 18 chorals, de la fantaisie et de la *toccata* sur un choral, du *Kyrie*, des 9 *Magnificat* et des 12 canons de la *Tabulatura nova* [3]. Comme on le voit par cette énumération, SCHEIDT fait le départ entre les fantaisies, les fugues et les échos que SWEELINCK range, sans distinguer, sous le nom de fantaisie. La première des fantaisies de SCHEIDT (I, 2. p. 11 de l'éd. moderne) est composée de 3 parties, comme les fantaisies de SWEELINCK, mais quatre thèmes y sont traités; l'auteur la désigne ainsi : *Fantasia super Jo son ferito lasso, Fuga quadruplici, a 4 voc.* Le motif principal est en effet tiré d'un madrigal de PALESTRINA, *Jo son ferito, ahi lasso* (éd. HABERL, XXVIII, p. 179); le second thème est pris à Hans Leo HASSLER qui l'avait donné pour contresujet au même début palestrinien ; le troisième et le quatrième thème sont la quarte chromatique, descendante et montante, familière à SWEELINCK (*Fantasia à 4*, n° 1 de l'éd. moderne) et dont H.-L. HASSLER et Christian ERBACH font aussi usage. Ainsi, dans cette pièce, l'influence des maîtres du Nord et des Italiens ou des Allemands italianisés, est, rien que par la matière, apparente. Elle l'est aussi par le développement. Les compositeurs italiens de *ricercari* se plaisent à édifier des pièces où plusieurs sujets sont entrecroisés : Giovanni GABRIELI nous en offre un modèle [4]; c'est encore d'Italie que viennent certains mouvements alternés de rythme, fréquents depuis bien longtemps D'autre part, les trois divisions, le développement du thème par l'action concertée des contresujets, les valeurs augmentées ou diminuées sont de la pratique même de SWEELINCK. C'est encore à SWEELINCK, d'une manière plus détournée, il est vrai, que SCHEIDT a pris le thème, la distribution et la conduite de la *Fantasia a 3 voc.* (II, 6, p. 115 de l'éd. moderne) ; les trois parties y sont bien définies, mais, en chacune, les traditions de SWEELINCK y sont moins fidèlement observées. Dans la *Fantasia super ut, re, mi, fa, sol, la* (nouv. éd., p. 25), le motif de l'hexachorde, éprouvé par l'organiste de l'*Oude Kerk* et par tant d'autres [5], fournit à SCHEIDT la substance d'une composition fort longue; les 3 éléments successifs de la fantaisie de son maître y sont présentés, mais avec des proportions inégales. La première période en est extrêmement étendue; elle comprend la triple évolution du sujet, d'abord à deux voix, puis à 3, enfin à 4; dans la seconde période, le thème est donné en notes de plus longue durée (*breves*); dans la troisième, on observe les mêmes transformations de valeur que dans les pièces lyriques de ce genre.

Dans les fantaisies qu'il appelle des fugues, SCHEIDT imite plus scrupuleusement SWEELINCK que dans ses fantaisies proprement dites, tandis que, dans ses échos, il en use encore librement avec les modèles qui lui ont été légués par son maître. Une *toccata*, qui ne fut point insérée dans la *Tabulatura nova* [6], nous offre, dans sa brièveté, une forme bien assurée : A, accords enchaînés ; B, passages le plus souvent doublés à la tierce ou à la dixième; C, conclusion en manière de cadence harmonique syncopée. Dans la *toccata* fondée sur la mélodie de l'*In te, Domine, speravi* (II, 12), les fragments du chant liturgique deviennent les éléments figuratifs d'une *toccata* normale, où ne manquent ni l'ample harmonie de l'exorde, ni le mouvement progressif des dessins, ni les épisodes figurés.

Les variations de chorals, dans SCHEIDT, ont un caractère de nouveauté : bien qu'il fasse, en quelque mesure, profession de sévérité, il est le premier à y admettre les procédés de la variation profane. SWEELINCK, dans ses chorals figurés, laissait le chant donné intact, suivant la coutume anglaise, tandis que SCHEIDT ne craint pas de l'orner. En outre, comme cette mélodie doit recevoir la primauté, il faut qu'il modère l'essor mélodique des voix de l'accompagnement : elles ont bien quelque individualité, quelque rôle expressif même, mais le compositeur les retient et les rapproche en faisceau bien serré. Il craint que, pris dans l'enchevêtrement des branches trop audacieuses ou trop fleuries du contrepoint, le cantique saint, arbre de vie, languisse et se dessèche ; à la polyphonie vivace où toutes les parties luttent avec la même décision, il substitue cette polyphonie où toutes les parties sont soumises au progrès d'une seule qui leur est presque étrangère. Ainsi pratiqué, l'accompagnement du contrepoint devient, à vrai dire, une sorte d'harmonisation animée. En ce temps, appliqué à la composition pour l'orgue, le procédé est encore assez nouveau : nous verrons, dans l'*Orgel-Büchlein*, ce que J.-S. BACH en a tiré. M. SEIFFERT a fort exactement déterminé les diverses méthodes imaginées ou adoptées par SCHEIDT, dans ses chorals ; fréquente composition par accords ; accords vivifiés par des arabesques, soit dans le *cantus firmus*, soit dans le chœur où il s'appuie; imitations entre la mélodie principale et les voix subordonnées; introduction étrangère au sujet ; introduction et intermèdes pris dans le sujet ; introduction prise dans le sujet, et enrichie d'un second thème librement inventé ; choral réparti successivement entre deux voix, par exemple, d'abord formulé au ténor, puis à la basse ou à l'alto, puis au ténor; canons dont la disposition est diverse; le chant

1. Catalogue manuscrit de sa bibliothèque (Bibl. nat.).
2. *Dietrich Buxtehude*, p. 9.
3. La *Tabulatura nova* a été rééditée dans le 1er vol. des *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1892.
4. Voyez plus haut.
5. Nous avons déjà cité des pièces écrites sur le même sujet.
6. Publ. à la p. 251 de l'art. de la *Vierteljahrsschrift* signalé plus haut.

imposé à l'ensemble des voix, tour à tour par chacune d'elles; enfin, rarement, le choral servant au développement d'une fantaisie ou d'une toccate. Telles sont, décrites en abrégé, les diverses espèces de composition où SCHEIDT a imaginé de traiter le choral : la richesse en est remarquable, et l'intelligence créatrice de l'auteur y a autant de part que son habileté à remanier pour l'orgue certaines formes du motet ou de la variation profane, et à les combiner. Et c'est bien pour l'orgue qu'il travaille, du moins le plus souvent : il nous en avertit, non seulement par le titre et le contenu de son livre, mais par des observations sur la technique particulière et sur les ressources de l'orgue. A la vérité, il lui paraît légitime d'y rechercher certains effets qui conviennent mieux, sans doute, au clavecin; je ne sais si nos maîtres modernes approuveraient, comme un « *concentus* vraiment aimable et gracieux », cette *imitatio violistica*, série de notes répétées sans détacher ( ) que SCHEIDT recommande pour les orgues dont le clavier n'est pas trop dur, et qu'il emploie dans ses chorals (pp. 8, 20, 24) et dans une fantaisie (p. 29). Par contre, on ne saurait le blâmer de donner de la hardiesse à la figuration, soit, comme les Anglais et même certains Italiens, par de grands intervalles franchis d'un bond, par des arpèges, des triples croches jaillissantes et bouillonnantes. Enfin, ses observations sur la répartition des voix à l'orgue, par ordre de préséance, n'ont en somme point vieilli. C'est l'orgue à deux claviers et pédale qu'il considère. Le choral y sera joué sur le positif, avec un jeu de sonorité tranchante, afin qu'on le perçoive bien clairement. Si un *bicinnium* est joint à un choral présenté au soprano, le chant sera prononcé au grand clavier, et la main gauche accompagnera sur le *Rückpositif*. La main droite au positif, la main gauche, à deux parties, sur le grand orgue et la pédale, se partageront la composition d'un choral à quatre voix, dont le thème est au *superius*. Pour bien exprimer le chant donné à l'alto, deux manières : le dessus au grand clavier, la basse et le ténor à la pédale et le choral au positif, ou bien, ce que SCHEIDT préfère, le *cantus*, le *tenor* et le *bassus* joués sur le positif avec un registre de 8 pieds, et l'alto, partie principale, formé à la pédale, avec un jeu de quatre pieds un peu rude, cymbales ou basse de cornet. Pour distribuer judicieusement les voix, en usant des deux claviers, on mettra, au grand orgue, le bourdon de 8 et le bourdon de 4, ou bien le principal de 8, seul, tandis que le choral éclatera sur le positif, par le mélange du quintaton ou bourdon de 8, du bourdon ou du principal de 4, de la mixture, ou de la cymbale, ou de la doublette; à la pédale, on marquera le choral en employant soit la soubasse de 16, ou le trombone de 8 ou de 16 pieds, soit le basson (*dulcian*) de 8 ou de 16, chalumeau, trompette, flûte rustique (*Baur-Flöte*) ou cornet. Ces prescriptions, ajoute SCHEIDT, ne sont pas étroites, elles ne servent que de direction générale, et chacun agira d'après son goût et d'après son orgue.

L'instrument que l'on avait construit, d'après les conseils de SCHEIDT, pour l'église de Halle où il servait, était ainsi composé :

1er clavier : principal de 8 pieds; quintaton de 16; bourdon et trompette de 8 pieds; octave et bourdon de 4 pieds; octave de 2 pieds; quinte de 3 pieds; fourniture à 3 rangs. Positif : principal de 4 pieds; bourdon, quintaton, cromhorne de 8 pieds; bourdon et chalumeau de 4 pieds; octave et *Gemshorn* de 2 pieds; flûte conique d'un pied; fourniture à 3 rangs.

Pédale : soubasse et trombone de 16 pieds; principal de 8; octave de 4; cornet de 2; flûte conique d'un pied. — Etoile et tremblant. La première octave de l'orgue était « courte octave ».

En 1650, SCHEIDT publia un second livre d'orgue : *Tabulatur Buch Hundert geistlicher Lieder und Psalmen*. C'est un recueil de chorals harmonisés pour soutenir le chant des fidèles, à l'église ou à la maison.

L'écriture, purement harmonique, en est caractérisée par l'usage audacieux des intervalles altérés, des harmonies rudes et pleines. Cette musique a la simplicité, la gravité, la force des cantiques luthériens qu'elle accompagne.

Elève et continuateur de SWEELINCK, Samuel SCHEIDT ne détournait pas, cependant, les musiciens qu'il formait, de la musique italienne. Daniel WEIXER, de Nurenberg, avait reçu ses leçons, et mérité d'être recommandé par lui. En 1637, à Leipzig, WEIXER concourut pour l'orgue de Saint-Nicolas, et l'on jugea qu'il avait le style italien plutôt que le style néerlandais[1]. Son rival, Zacharias ECKARDT, au contraire, avait pris la manière néerlandaise; ses mains étaient agiles, il variait adroitement les motifs, savait conduire une fugue, et faisait bon usage des registres. Ils avaient encore besoin d'exercice, l'un et l'autre, pour être maîtres de la pédale[2].

*
* *

Melchior SCHILDT (1592-1667), dans les deux chorals que l'on connaît de lui, se rattache évidemment à SCHEIDT par le plan, mais, dans la réalisation, augmente un peu les ressources de SCHEIDT : répétition d'accords en écho, tandis que SCHEIDT ne répète que des fragments de mélodie; accords rompus, que SCHEIDT n'admet que dans sa *toccata* sur le choral; passages continus qui parcourent tout le clavier et désagrègent un moment les harmonies qu'ils traversent, — procédé de SWEELINCK négligé par SCHEIDT, — formules de *toccata* qui servent de conclusion. Grâce à M. SEIFFERT, dont je résume ici les analyses, il est aisé de juger de ces chorals, qu'il a publiés[3].

*
* *

Les compositions de SCHEIDEMANN († 1663) sont assez nombreuses, mais retenues encore, presque toutes, en des manuscrits. Son œuvre comprend un *Praeambulum*[4], une *Toccata* pour 2 claviers et pédale[5], une *Canzon* et une *Fuga*, plusieurs chorals, et une série de motets latins transcrits pour l'orgue en style orné. Dans ces motets variés, l'influence de l'art an-

1. Non seulement les musiciens allemands qui voyagent en Italie font connaître l'orgue italien à leurs compatriotes : aux témoignages bien connus il faut joindre celui de Paul HAINLEIN, dont M.-W. GURTLER a publié la correspondance, de 1647-8, dans les *Sammelbände der I. M. G.*, XIV, p. 491; mais des Italiens jouent aussi en Allemagne : vers 1639, David THOMANN avait été à Lindau l'élève de l'un d'entre eux Pref. des *Sacrae laudes*, 1643; plus tard, V. ALBRICI fut organiste à Leipzig.

2. R. WESTMANN, *Musikgeschichte Leipzigs*, I, 1909, pp. 150-151.

3. Voyez la *Vierteljahrsschrift* de 1891, déjà citée, p. 220, pour le texte, p. 252 et p. 257 pour les exemples.

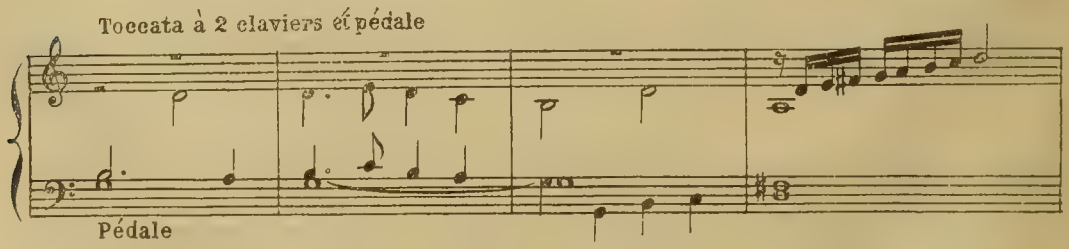
4. J'ai publié des fragments de ce *Praeambulum*, conservé en manuscrit à Upsal (*Univ. Bibl.*, *J. Mus.* 108, fol. 37 b, p. 49 du travail sur BUXTEHUDE mentionné plus haut.

5. Conservée en tablature aux archives de la ville de Lunebourg (K. N. 209 et 209).

glais importé par les Néerlandais est apparente. La fugue, d'autre part, est analogue à ces *ricercari* où les Italiens ou bien les Allemands du Sud développent plusieurs motifs associés; la *Canzon* est formée de 3 parties (C; 3; C) dont les deux premières ont une évidente affinité de thématique. M. Seiffert, qui donne le sujet de chaque partie, rapproche cette *Canzon* des œuvres du même nom de Holtzner, organiste de Munich (*Gesch. der Klaviermusik*, p. 118).

La *Toccata* pour deux claviers et pédale est fort curieuse. Il ne faut pas attendre ici une composition analogue à ce que Frescobaldi appelle *Toccata con i pedali*. Tandis que l'organiste romain oppose à d'infinies tenues des basses le déroulement tourbillonnant des motifs ou le vertigineux entrecroisement des trails, Scheidemann ne nous offre d'harmonies prolongées que dans les dernières mesures de son œuvre, et les dessins fugaces qu'il étend au-dessus se succèdent sur la même ligne, comme un seul fil de mélodie, ténu et continu. Ne cherchez pas non plus ici la structure de la *toccata* de Sweelinck, surtout de la *toccata* enrichie d'intermèdes fugués. Vous y apercevez plutôt des ressemblances avec les « fantaisies en écho » du maître hollandais : ressemblances dans les procédés, puisque, dans la seconde moitié, un long épisode n'est qu'une suite de motifs répétés deux fois : ressemblances dans les motifs mêmes; ressemblances dans l'harmonie qui est d'une extrême simplicité. Je dirais aussi ressemblances dans l'allure, et ressemblances éclatantes, si cet enjouement un peu vulgaire, cette gaieté prolongée, qui est bien près de nous excéder, ne nous rappelaient peut-être encore mieux d'autres pièces du commencement du siècle conservées soit par Woltz, soit dans le manuscrit des croisiers de Liège. Car dans la *Toccata* de Scheidemann, dans la *Fuga colorata* de Steigleder[1] et dans certaine fantaisie anonyme[2], l'entrain est le même; les phrases courtes y ont le même élan, la même jovialité qui finit par sembler un peu forcée; c'est le même ton d'improvisation, la même liberté. Ici, point d'autre obligation que d'entretenir la verve ou de la renouveler : une gradation bien ménagée semblerait trop lente et trop faible dans une telle pièce, conçue par un tel maître, et réalisée pour un tel public. Mattheson nous assure que Scheidemann était fort aimable, sans prétention, et d'une bonne grâce toute joyeuse; et son jeu répondait à son caractère, étant vif et allègre[3].

Bien certainement, cette *toccata* aurait suffi à lui assurer, chez les bourgeois de Hambourg, la réputation d'un musicien qui sait plaire. Il n'est point de musique populaire plus limpide et plus forte. Il se peut que l'auditeur réfléchi la trouve brutale, vide et désordonnée : cette frénésie continue le déconcerte et l'étourdit; mais l'auditeur commun en raffole, justement parce que cela l'étourdit, et il en est émerveillé. Il ne cherche pas à dominer son plaisir. Et cette musique-là le prend, car les courtes phrases de Scheidemann ont une incomparable vertu : on les comprend sur-le-champ; figures éclatantes, elles éblouissent du premier coup et, répétées, elles fascinent; lumières tournoyantes et crues, qui changent dès qu'elles vous ont aveuglé, et vous blessent aussitôt l'œil d'un nouveau trait. Tout bien considéré, nous découvrons dans cette diversité forcenée, la conséquence extrême de certaines indications de Sweelinck, non point de Sweelinck le constructeur, qui travaille pour soi, mais de Sweelinck le serviteur musical d'une communauté de marchands, qu'il convient d'amuser quand le dernier psaume est chanté, ou même, à de certains jours, quand ils sont assemblés dans l'église, non pour le culte, mais pour le concert. Scheidemann perpétue à Hambourg la coutume hollandaise des concerts d'orgue[4] : cette *toccata* fut sans doute admirée par les visiteurs de l'église Sainte-Catherine, à l'office du soir, à ces vêpres musicales où l'organiste et son ami, le violoniste Johann Schop, jetaient les gens dans le ravissement. J'ajouterai même que cette composition participe sans doute, en son ample discours, furibond et vagabond, des solos de violon que Schop exécutait, et que l'orgue soutenait[5]. Voici des passages de toute cette composition, où Scheidemann fait si étrangement fructifier la menue monnaie de l'héritage de son maître : œuvre saccadée, bondissante, où il évite les développements prémédités ou trop bien liés, mais dont l'éloquence triviale a du moins de la véhémence et, somme toute, du lyrisme : le lyrisme particulier des exhortations de Balthasar Schuppius[6].



1. Publiée plus haut.

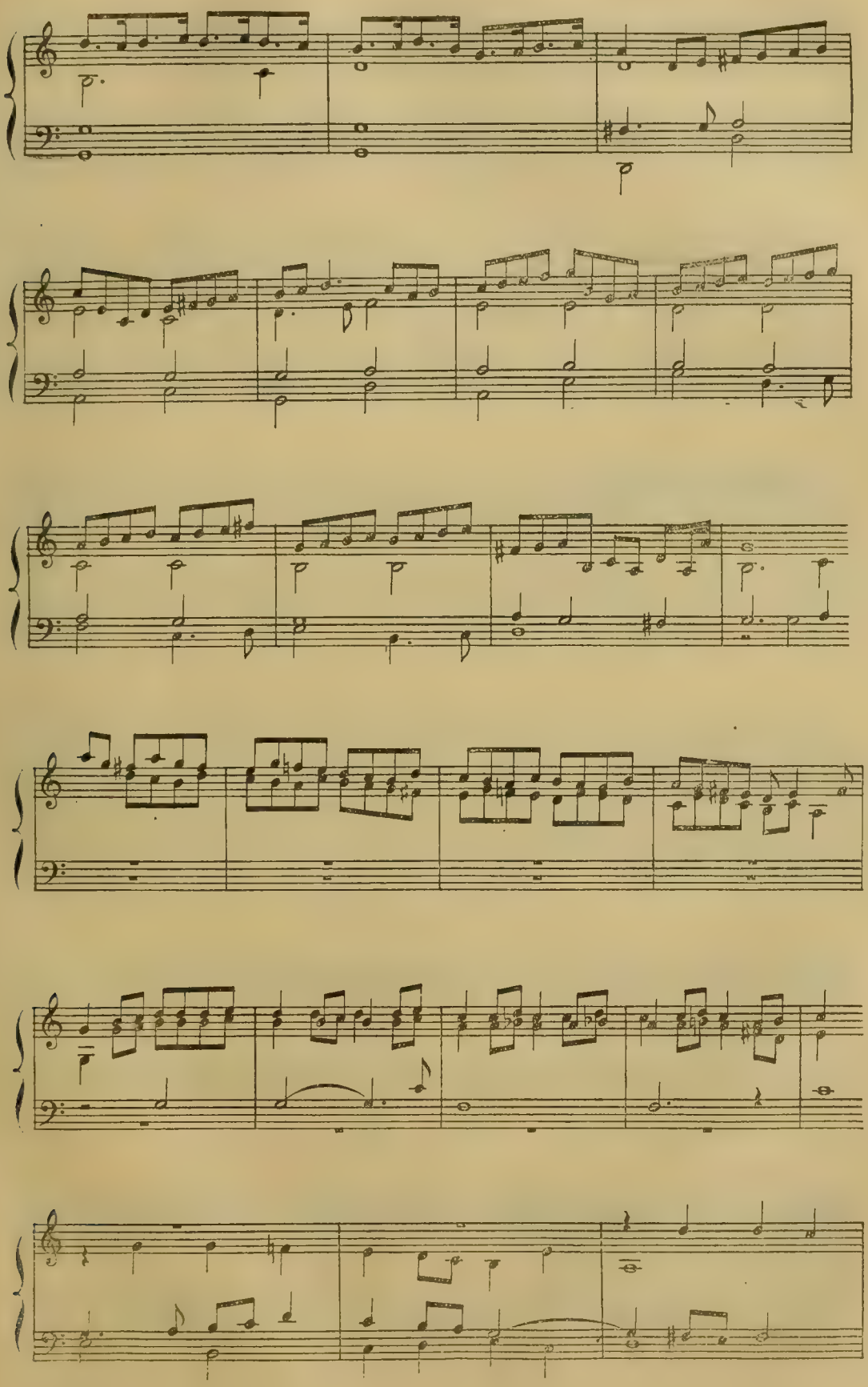
2. Donnée par Weitz (III, 74) sous le titre de *Fuga colorata*, et reproduite dans le manuscrit des croisiers (Guilmant, *Archives des maîtres de l'Orgue*, XIVe année, p. 21.

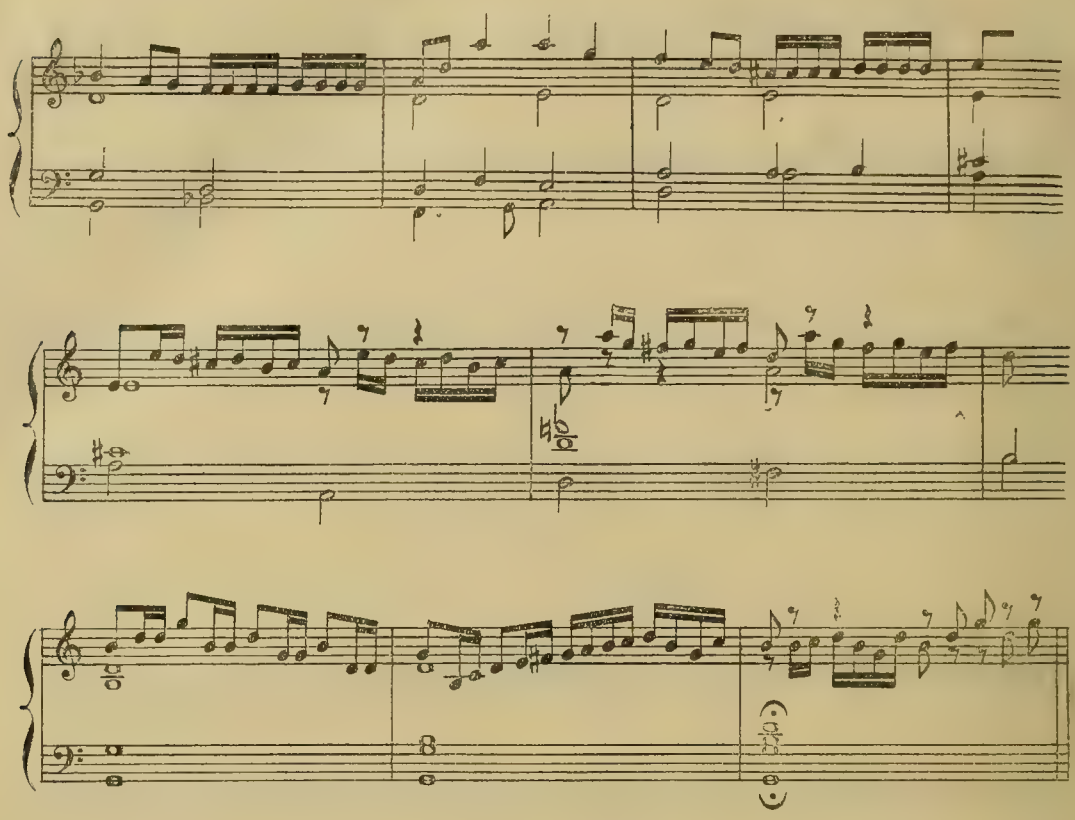
3. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 329. John. Rist (1651 parlait déjà du style gracieux de Scheidemann (voyez l'éd. déjà citée de M. Seiffert, *Vierteljahrsschrift für Mus. wis.*, 1891, p. 231).

4. A Utrecht, par exemple. A P. le Vos devait, d'après le règlement du 4 septembre 1620, jouer pendant une demi-heure avant et après chaque service religieux ; de plus, il était tenu de se faire entendre chaque jour, de 6 à 7 heures l'été, de 5 à 6 l'hiver (*Het Stads-Muziekcollegie te Utrecht*, de J.-C.-M. van Riemsdijk, 1884). En Danemark, on donnait aussi des concerts d'orgue en semaine, au XVIIe s. (*D. Buxtehude*, p. 19).

5. Georg Neumark a fait l'éloge de ces duos d'orgue et de violon (*Poetisch-und Musikalisches Lustwaldchen*, 1652).

6. Ce fut en 1650 la première année de prédication de Schuppius à Hambourg. Voyez, sur cet orateur, qui préférait l'humour et le naturel à la sagesse d'école, une étude de G.-A.-L. Baur (*Joh. Balthasar Schupp als Prediger*, 1888).

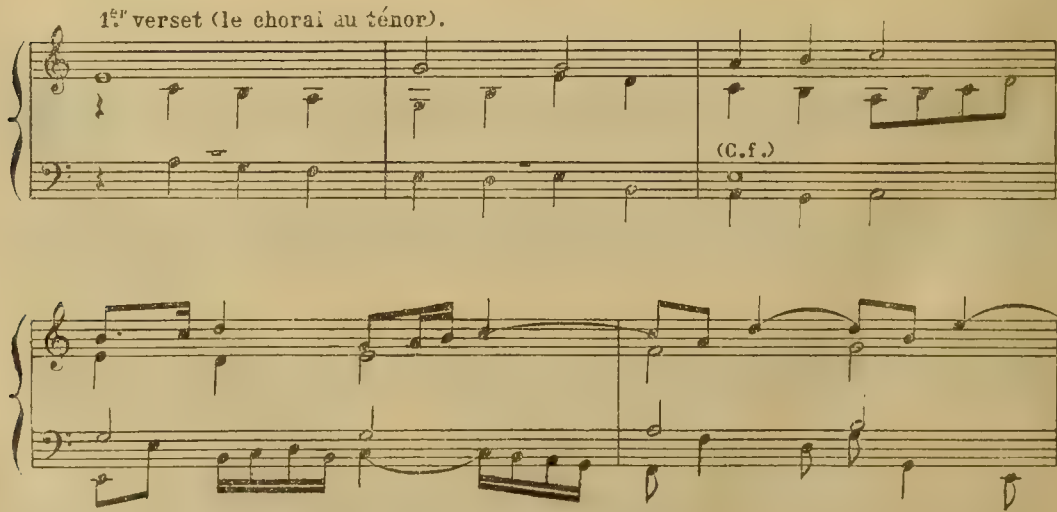




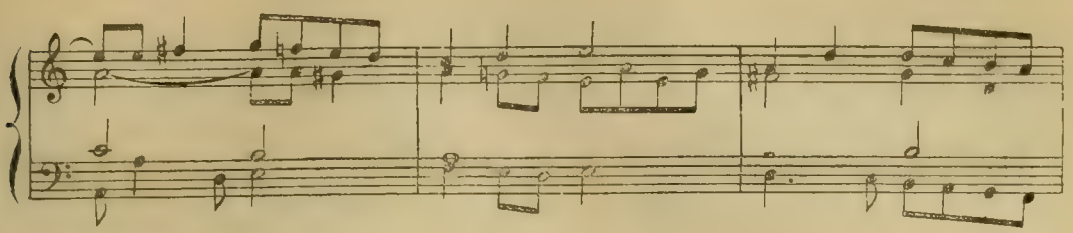
***

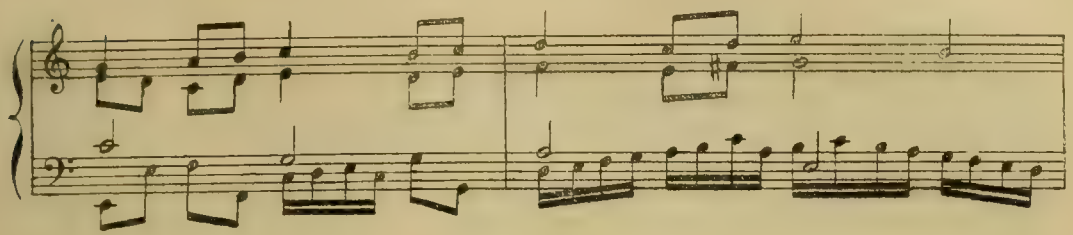
Dans certains versets d'une composition sur le choral, SCHEIDEMANN observe le principe de SWEELINCK, de ne rien changer à la mélodie du choral. Cette composition est fondée sur le choral *Mensch, wil tu lehben säliglich*. Le texte manuscrit en est daté du 29 novembre 1648. C'est une suite de quatre versets, qui sont reliés de deux en deux. Au début, la mélodie paraît au ténor; dans la troisième et la quatrième strophe, au soprano. Tandis que, pour commencer et pour conclure, SCHEIDEMANN garde la mélodie intacte, dans le troisième verset, il ne se prive pas de l'orner largement, et la termine par un trait qui relie cette variation de soprano à l'accompagnement figuré de la basse, dans le 4e verset. D'abord à 3 parties, ce verset s'achève à 4, par l'entrée de la pédale, et la conclusion en style de toccate est analogue, par le procédé, à la conclusion des chorals de SCHILDT[1].

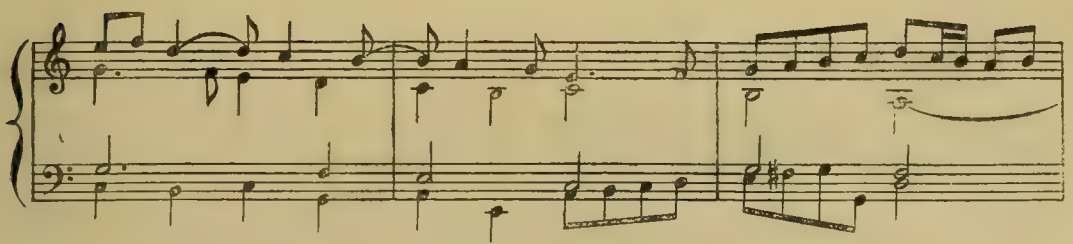
1er verset (le choral au ténor).

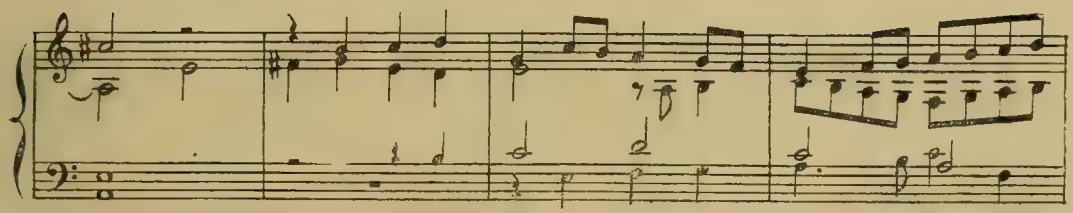


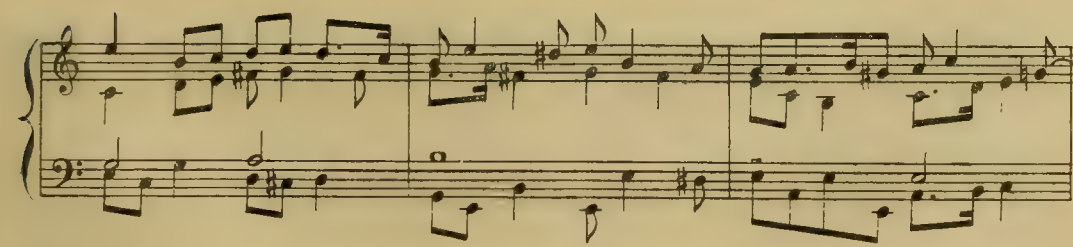
1. Voyez p. 257 de l'étude de M. SEIFFERT. SCHEIDEMANN termine aussi par une sorte de trait son *Vater uns r* (*D. Buxtehude*, p. 48).

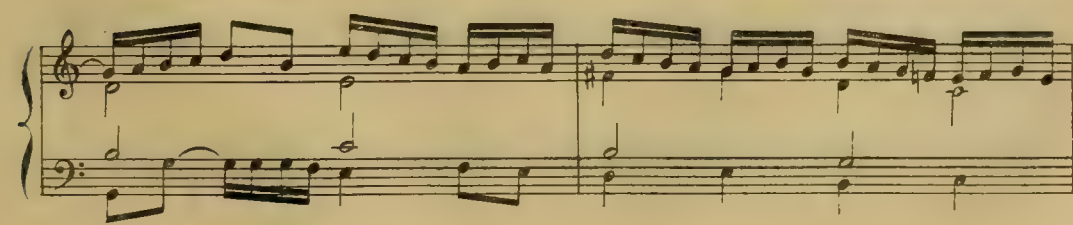




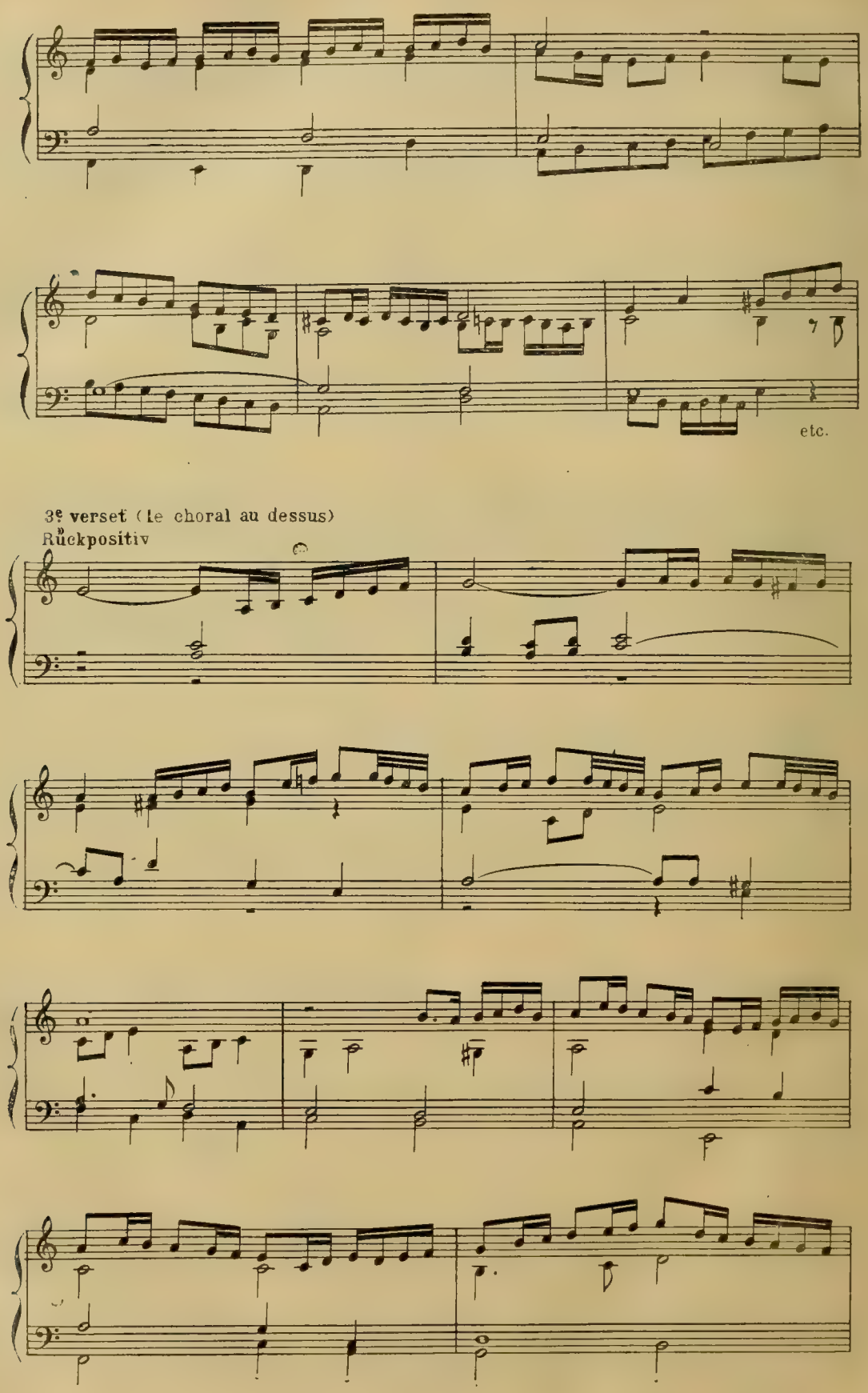


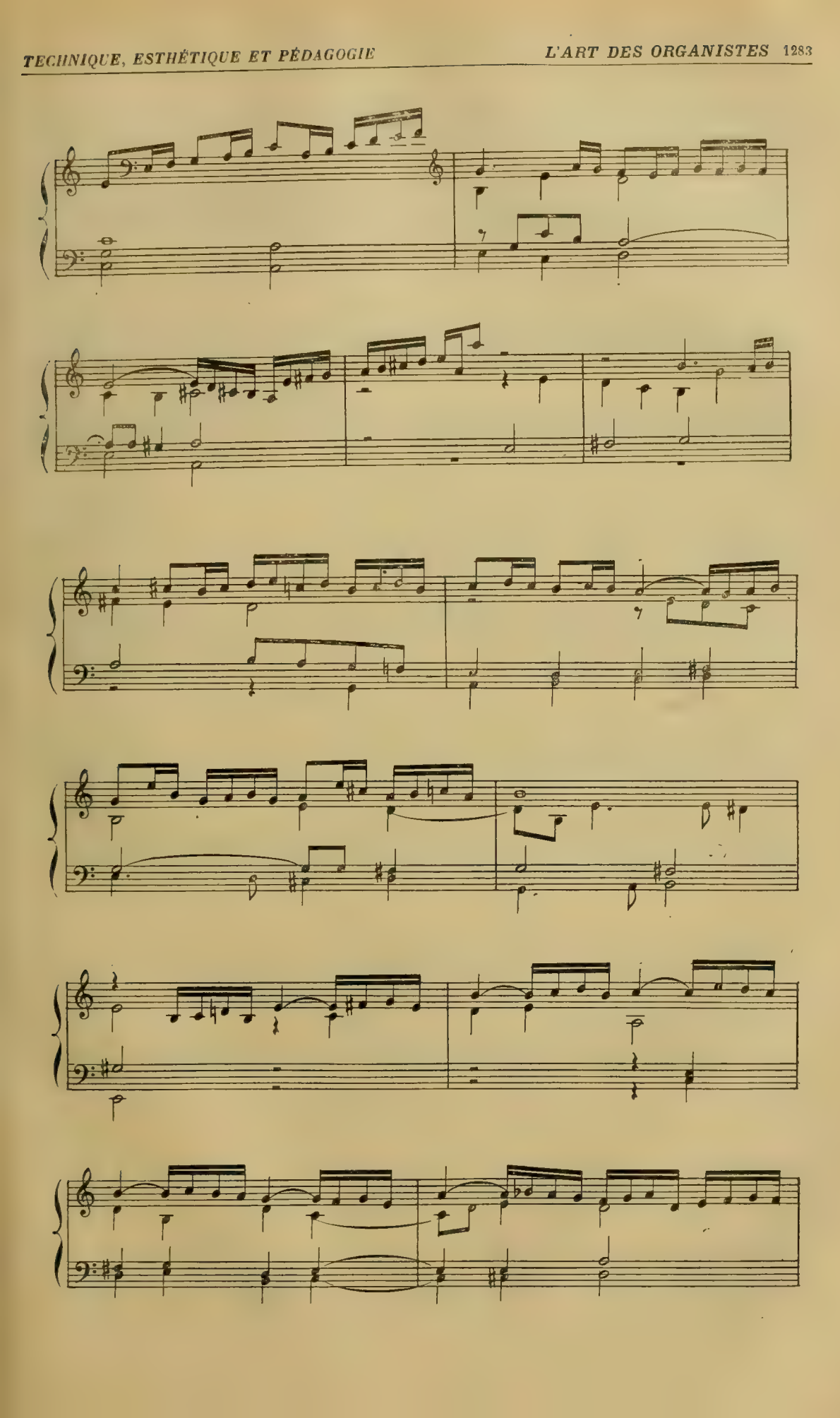


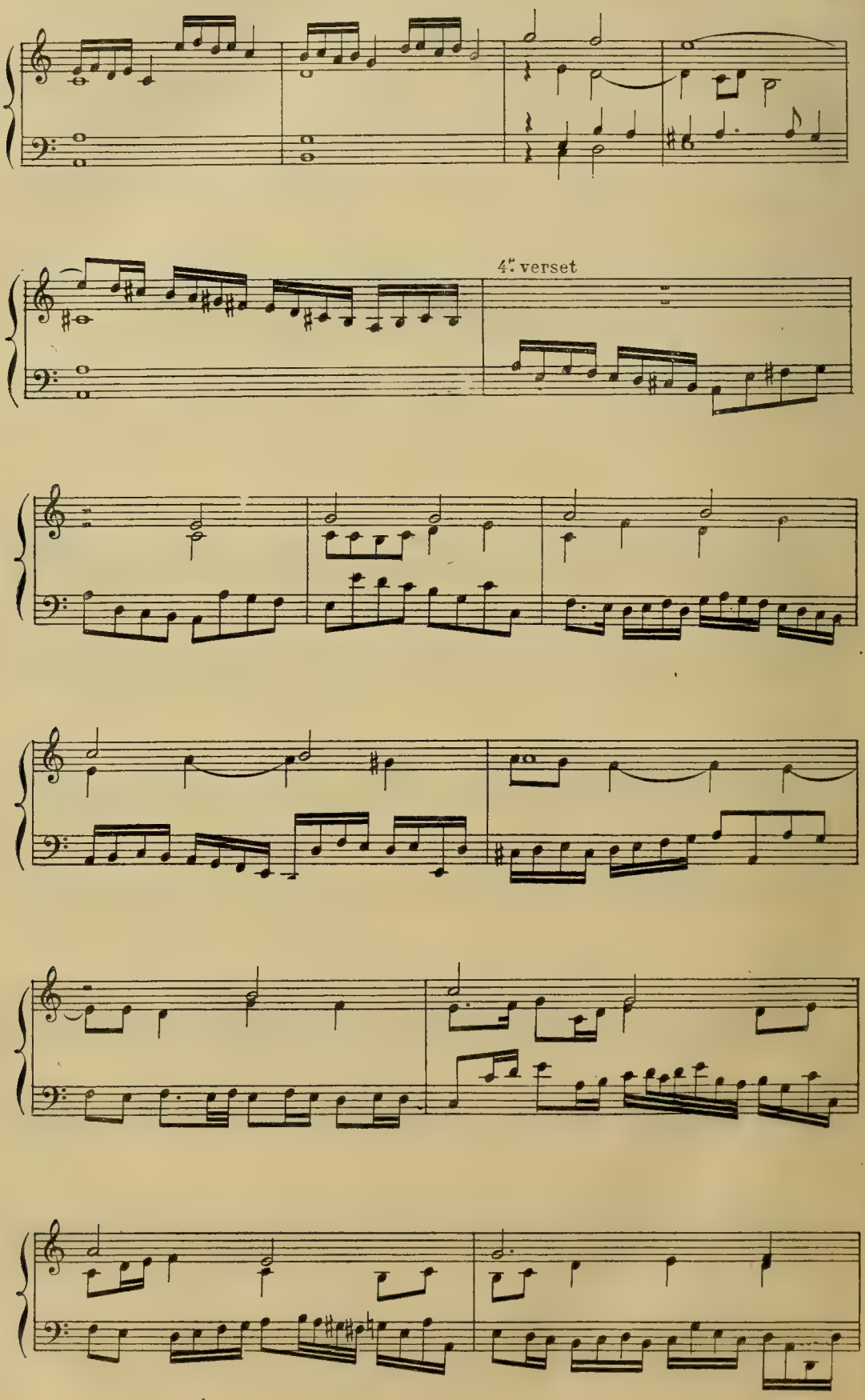


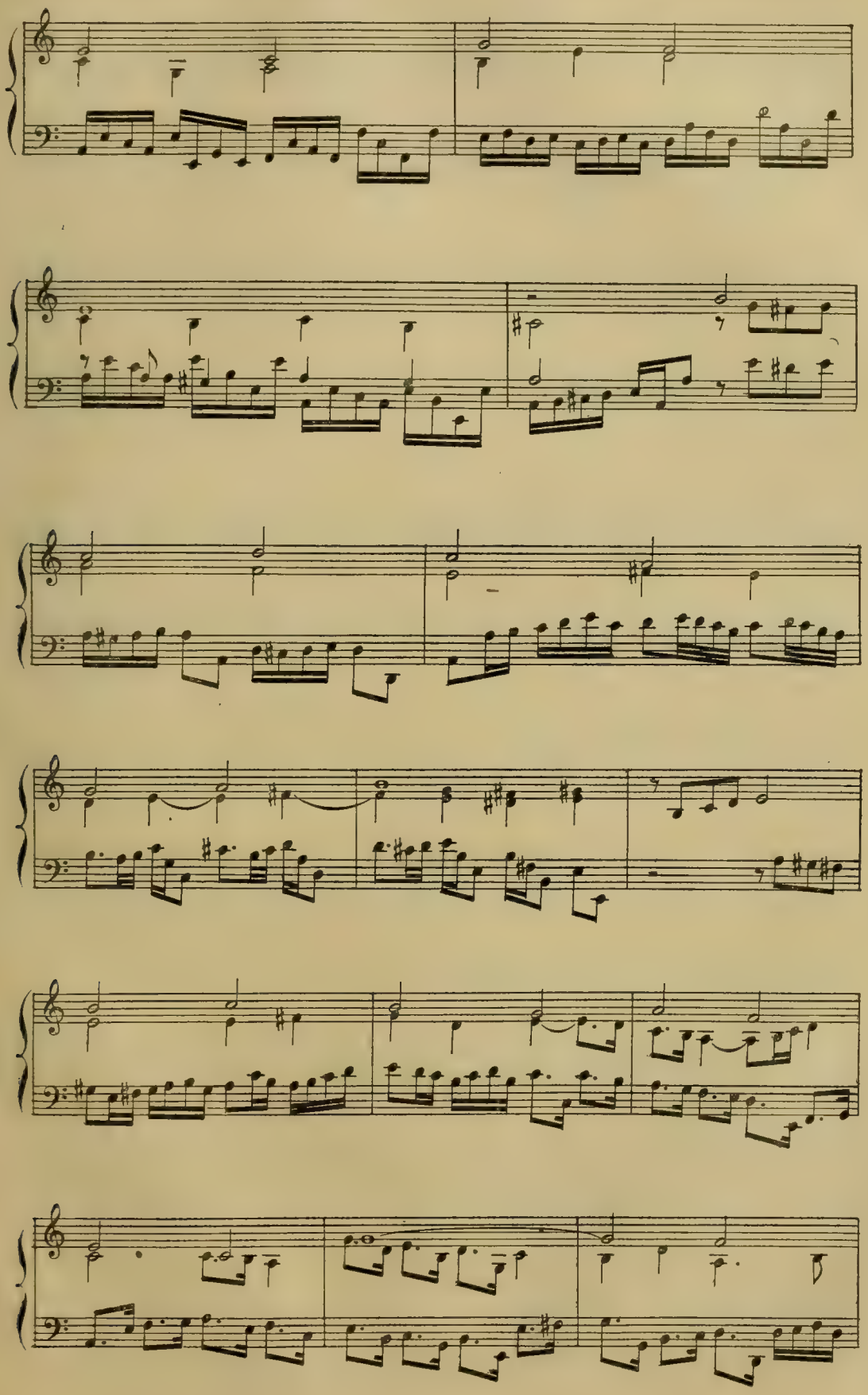


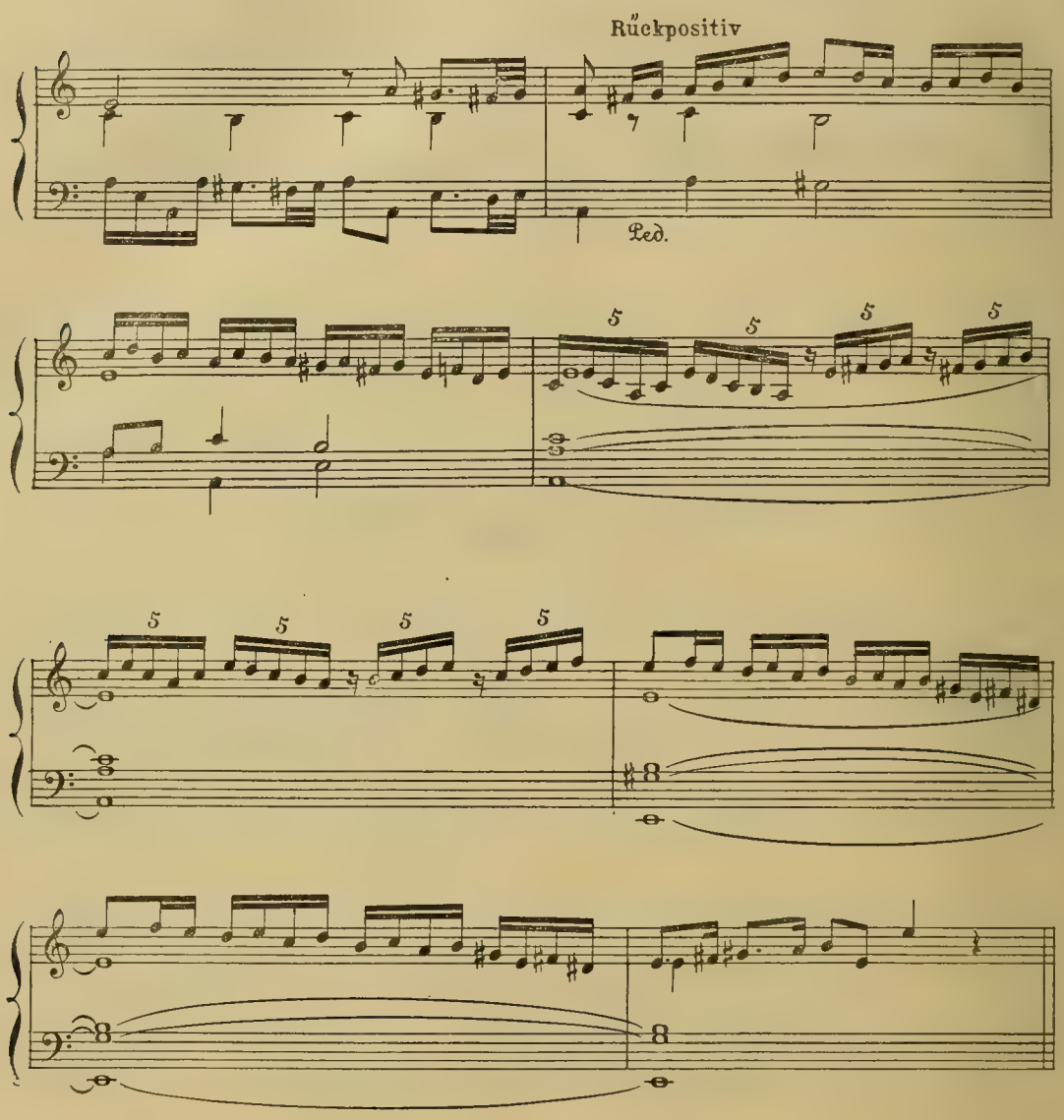
Copyright by Librairie Delagrave, 1924.


etc.
3e verset (le choral au dessus)
Rückpositiv




4e verset





Je renvoie à l'étude déjà citée de M. Seiffert pour l'examen des divers chorals de Scheidemann. Dans l'exemple cité, la mélodie est tantôt intacte, tantôt ornée. L'organiste de Hambourg emploie donc, dans la musique d'orgue, une des ressources de la variation de chansons profanes. Parfois, le contrepoint des parties d'accompagnement annonce les motifs du cantique. Il fait aussi usage de l'écho, entre les deux claviers, à la façon de Schultz.

En 1636, la *Brust* de l'orgue de Sainte-Catherine fut munie par le facteur Fritzsche des registres que voici : principal de 8 pieds; octave de 4; quintaton de 4; flûte des forêts de 2; fourniture (*Scharf*) de 7 rangs; *Dulcian* de 16 pieds, régale de 8.

Werner Fabricius et Matthias Weckmann furent élèves de Scheidemann : Joh.-Adam Reincken étudia aussi près de lui et devint son successeur.

1. Aux citations de Rist signalées dans l'*Ehrenpforte* et dans l'art. de M. Seiffert, il faut ajouter un passage du *Neuer Teutscher Parnass* (1652) où Rist parle (p. 309) de la « douce gravité » de Schultz (Praetorius).

* * *

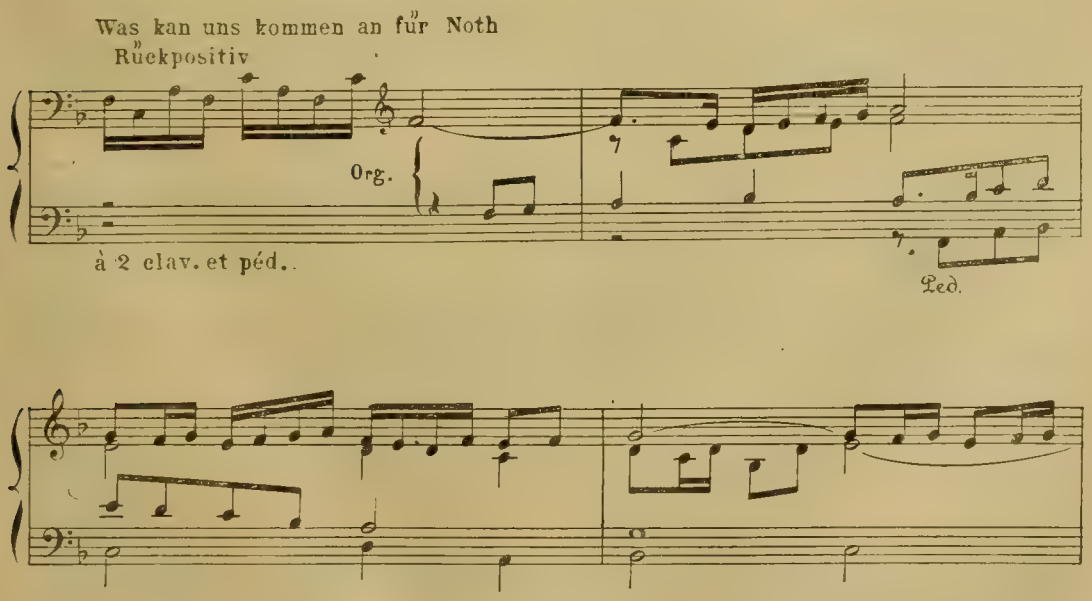
A l'aimable facilité de Scheidemann, Rist[1] et Mattheson opposent la gravité de Jakob Praetorius, dont les œuvres leur apparaissent difficiles. Le seul choral que nous connaissions de Praetorius (Schultz), en mode phrygien, ne manque pas de grandeur en son uniformité un peu froide[2].

Un autre Praetorius (Michael), originaire de la Thuringe, est de beaucoup antérieur. Il a écrit ce *Syntagma musicum* (1619) dont les historiens de l'orgue ont si souvent besoin. Il a laissé 4 chorals et 6 hymnes pour l'orgue (1609 et 1611). Nous en devons la reproduction à M. Wilibald Gurlitt (*Archiv für Musikwissenschaft*, IIIe année, 2e liv., 1921). Souvent, le *cantus firmus* y est placé à la basse, et accompagné d'un contrepoint nerveux et net. Une certaine recherche de virtuosité, à la manière de l'école de Swee-

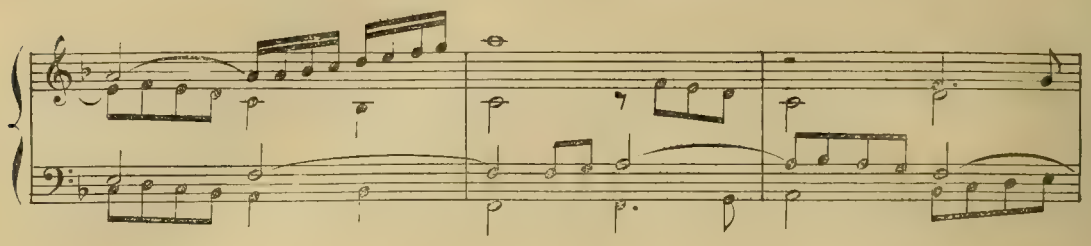
2. Publ. par M. Seiffert, étude citée, p. 258.

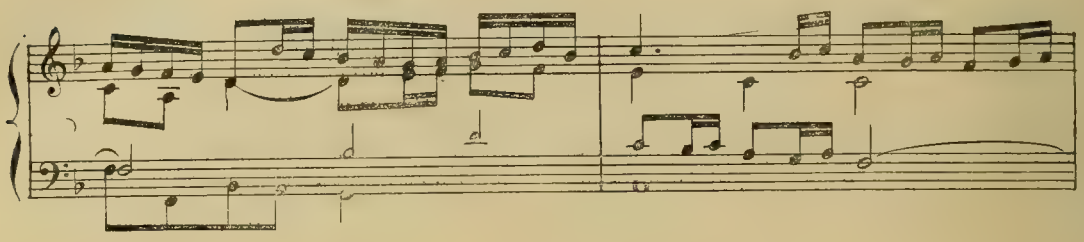
LINCK, n'y manque pas, et PRAETORIUS s'essaye aussi à la variation. Le style est grand, presque austère, mais plein de vie : le lyrisme contenu par les chaînes du contrepoint finit par éclater, et il y a tumulte dans la péroraison, après de graves débuts. M. PRAETORIUS est ainsi un des premiers dans l'art de la gradation.

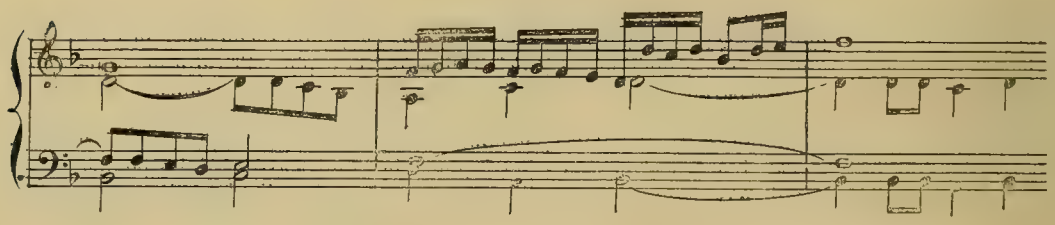
A côté des premiers représentants de l'école d'orgue de Hambourg, SCHEIDEMANN et PRAETORIUS, et presque leur contemporain, se rencontre un élève de FRESCOBALDI, Franz TUNDER, organiste de la *Marienkirche* à Lubeck. Un peu plus jeune que ces deux musiciens, TUNDER, né vers 1614[1], est bien plutôt leur continuateur que l'imitateur du maître romain. Du moins, en ce que nous connaissons de lui, c'est-à-dire en ses vastes chorals. Six de ces compositions nous ont été conservées[2]. Deux seulement ont été publiées jusqu'à présent[3], et j'en cite une troisième à la suite de ces quelques remarques sur TUNDER. On pourrait dire que le caractère principal de son style, c'est l'abondance : il ne songe qu'à prolonger ses pièces. Soit par les procédés connus de la préparation thématique, soit par la répétition en manière d'écho, soit par la digression, il s'ingénie à grossir le commentaire qu'il applique aux mesures du choral. Il semble parfois que, par sa fantaisie excessive, il nous enlève au sujet ou même qu'il oublie le sujet; on lui reprocherait volontiers de manquer de logique, de céder à l'amour du verbiage, et de parler vainement. Mais il se trouve que le désir d'être abondant et le vagabondage d'imagination qui en résulte, le jettent sur des voies encore inconnues; il se trace un chemin un peu à l'étourdie, mais il passe le premier. A force de ressasser, d'étirer les phrases, puis de les diviser, de les vivifier jusque dans les moindres fragments, et, morcelées, de les contraindre à croître de nouveau, il en arrive à mettre en sa composition une continuité de mouvement qui fait illusion, et permet de croire à la continuité du plan. Cette animation constante, ces effets chatoyants donnent un peu de vertige : on se laisse emporter, sans savoir où l'on va. Car les raisons de cette composition ne sont point en elle-même : le musicien n'en a point le gouvernement, il n'est point le maître de l'ensemble. Tout y doit être rattaché par le fil éclatant du choral; tout doit en dépendre, et il faut que l'on s'en aperçoive. Alors, que cette figure originelle soit surchargée d'arabesques, ou bien qu'elle soit prise dans un réseau d'entrelacs, qu'elle soit même recouverte par les mailles et les broderies d'un nouveau tissu, qu'elle s'y perde, cela importe peu, si les arabesques, les entrelacs et toutes les fleurs nouvelles participent de ses caractères et multiplient sa force génératrice. Mais les dessins de TUNDER, s'ils sont issus de cette forme première, se déploient avec tant de liberté que les marques de leur filiation s'effacent; on ne sait plus d'où ils viennent; dans les interludes qui s'étendent après chaque fragment du choral exposé, il arrive que l'on n'aperçoive point à quelle partie du cantique, ou même à quel cantique se rapporte la glose. De là, une certaine inquiétude, quelque fatigue, et l'on est bien près de condamner cette richesse mal déterminée. Sous les plis du manteau chamarré, le corps a disparu. La magnifique enveloppe reste debout, à cause de la résistance du tissu. Elle reste debout, mais on ne sait plus ce qu'elle recouvre : housse de brocart où le reliquaire n'est plus. Et cette musique, où l'on trouve l'ébauche de tant de formes, semble n'avoir point de forme. Matière en fusion, elle bouillonne, se boursoufle, et jaillit hors du creuset : TUNDER n'a pas façonné de moules assez solides pour la recueillir et pour la contenir; elle déborde et se répand au hasard, liquéfiée par une flamme trop forte; l'expérience est manquée, mais de ce feu mal réglé sortent ainsi d'étranges lueurs qui éclairent au loin. Le choral *Was kann uns kommen an für Noth* est un beau témoignage de ces tentatives passionnées où se complaît l'esprit tumultueux d'un musicien du Nord[4] :

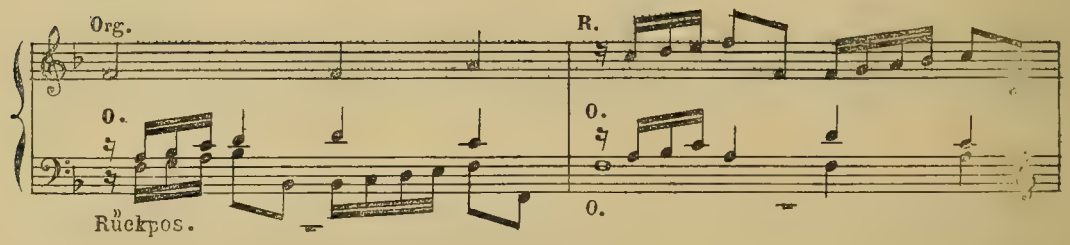


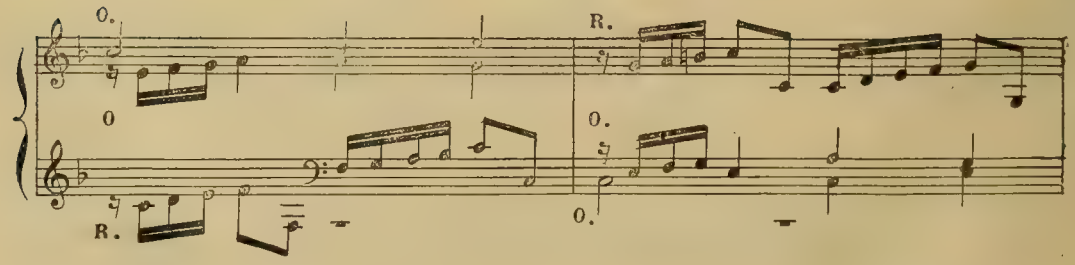
1. *D. Buxtehude*, p. 98.
2. Dans les archives de la ville de Lunebourg.
3. Voyez le choral *Komm, heiliger Geist*, reproduit par M. STIEHL dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1888, p. 113. Dans le recueil *Alte Meister*, M. STRAUBE a donné (*I*, 1907, p. 130) le choral *Jesus Christus, unser Heiland*. Voyez aussi quelques citations dans l'ouvrage déja mentionné sur BUXTEHUDE.
4. Lunebourg, Archives municipales, KN, 209.

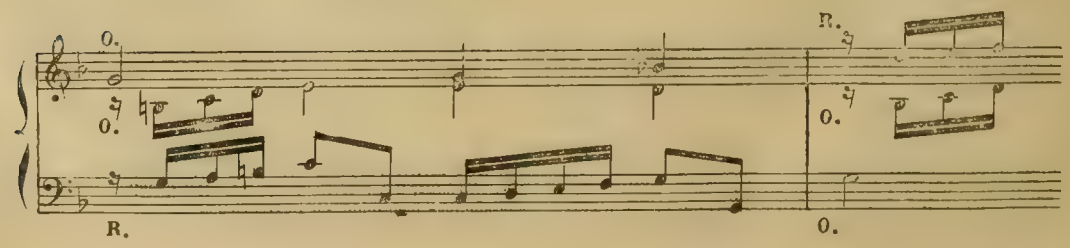


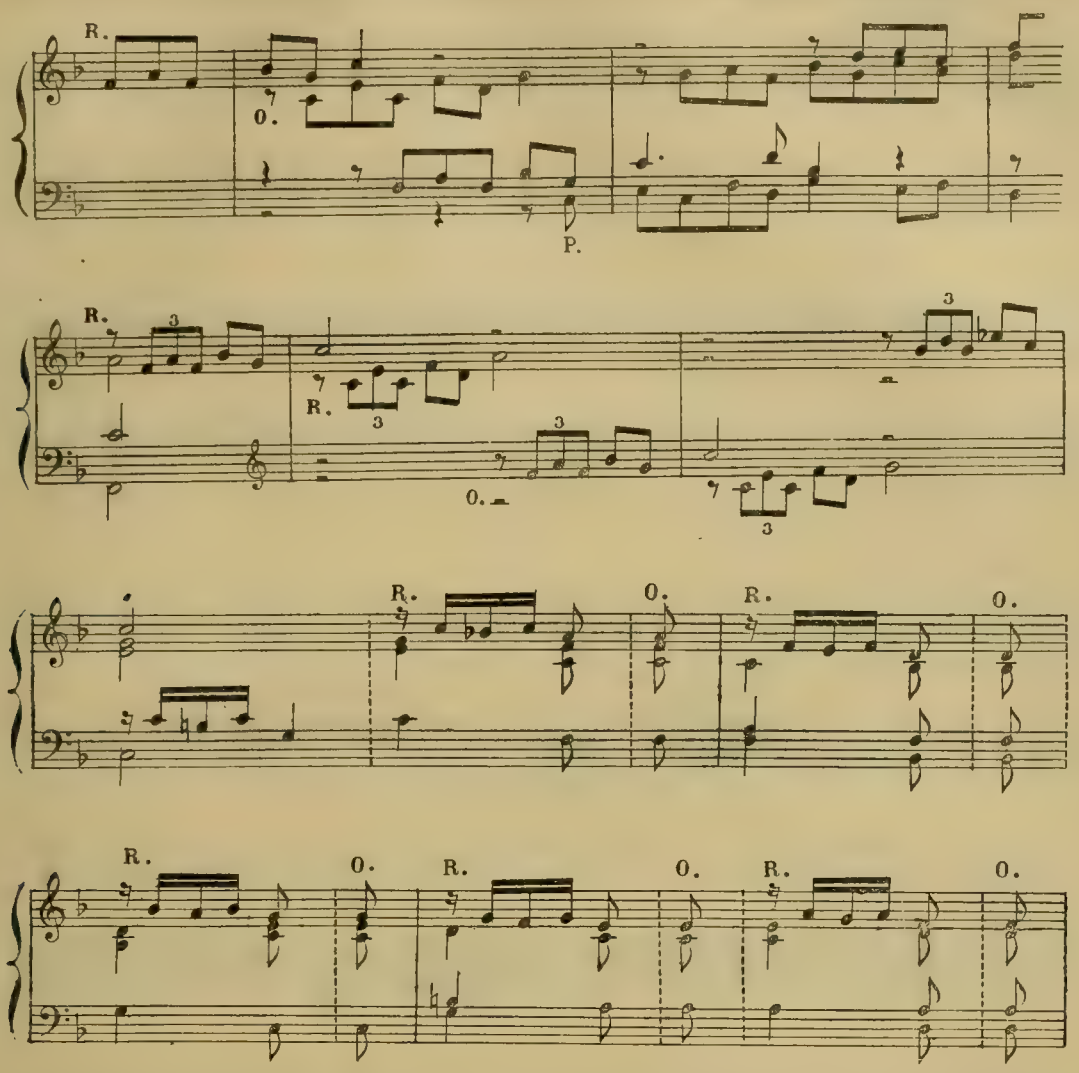





Org.
O.
Rückpos.
R.
O.
O.


O.
O
R.
R.
O.
O.

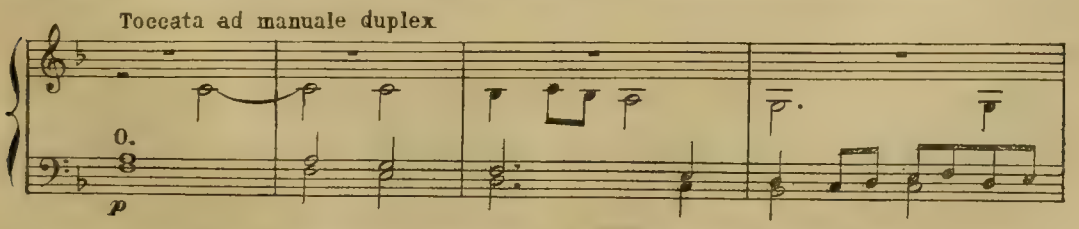

O.
O.
R.
R.
O.
O.



La même ardeur, le même emportement paraissent dans la plupart des autres chorals.

***

Un organiste de Wolfenbüttel, Delphin STRUNCK (1601-1694), paraît avoir subi l'influence de SCHILDT. On distingue, dans ses chorals, en particulier dans le choral *Lass mich dein sein und bleiben*[1], cette manière vraiment recueillie que l'ordonnance ecclésiastique de 1657 pour le pays de Brunswick-Lunebourg demandait de prendre aux musiciens qui jouaient le choral : gravité dans le mouvement, gravité dans les procédés, et délicatesse[2]. Comme SCHEIDEMANN, il écrit encore des arrangements de motets, d'après Roland de LASSUS et HASSLER. Sa fantaisie sur *Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt* est de large envergure[3]. Enfin, ce maître, qui a contribué pour une grande part à fixer les caractères de la musique de l'école allemande septentrionale, nous a laissé une *Toccata* longue sans monotonie, et véhémente sans désordre, car les ressources en sont ménagées avec une grande habilité de gradation. Cette *Toccata* n'est pas sans ressembler à la *Toccata* de SCHEIDEMANN, que j'ai citée plus haut. Je laisse le soin au lecteur de comparer ces deux œuvres[4], d'après ces fragments :

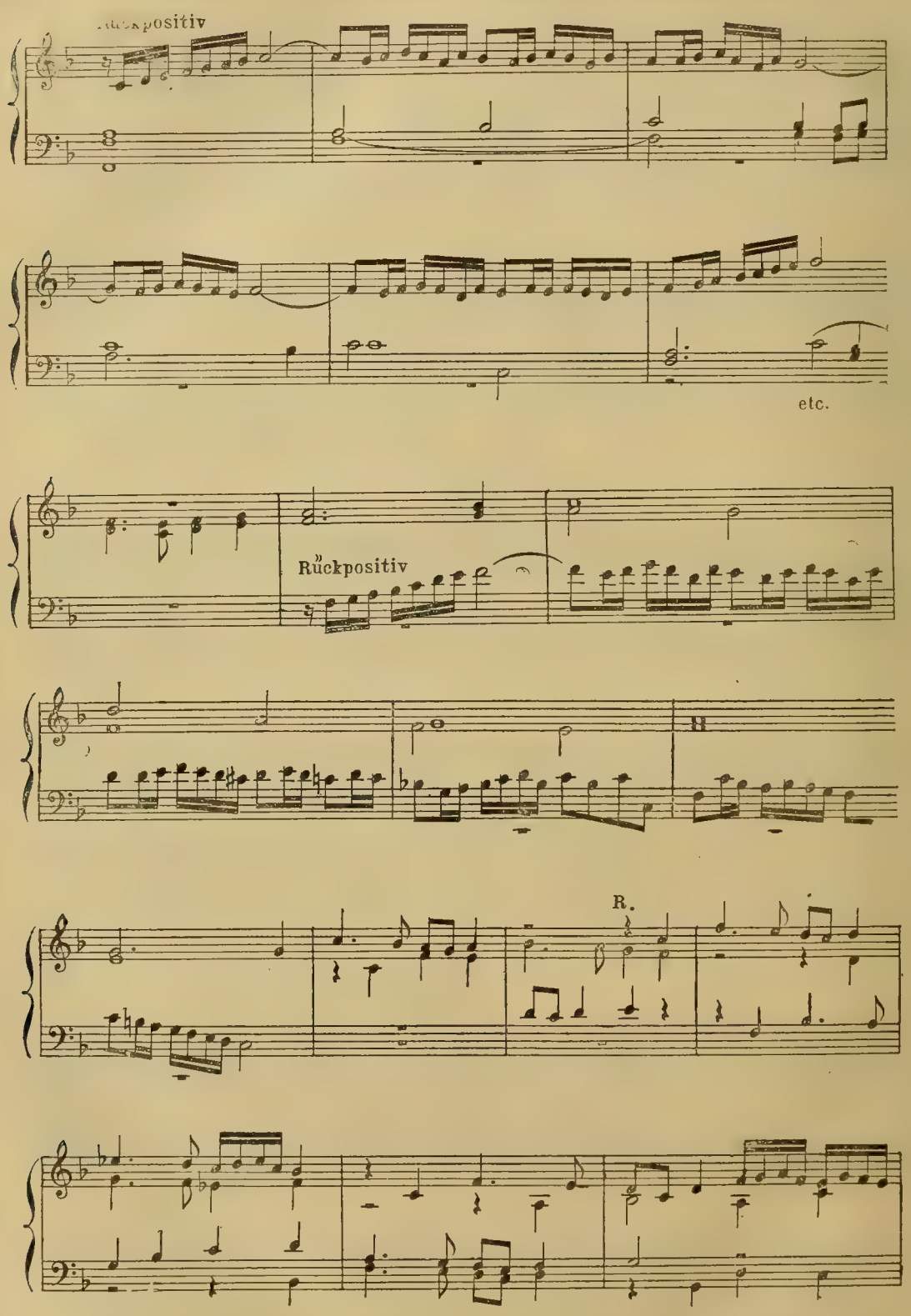


1. Publié par RITTER (ouvr. cité, II, p. 207, et par M. STRAUBE, *Alte Meister*, I, p. 98.

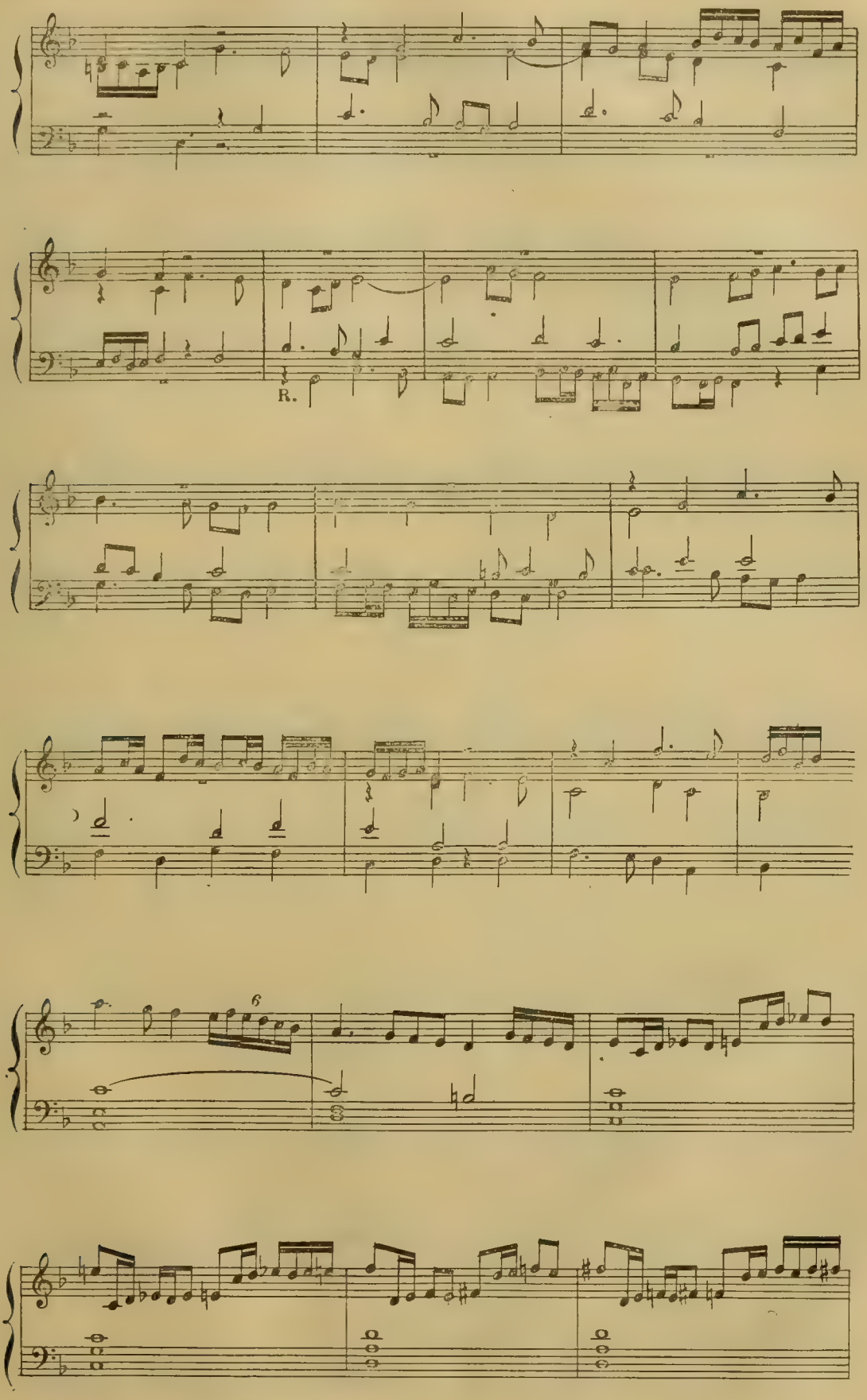
2. Sur cette ordonnance, voyez G. RIETSCHEL, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18 Jahrhundert*, 1893, p. 39.

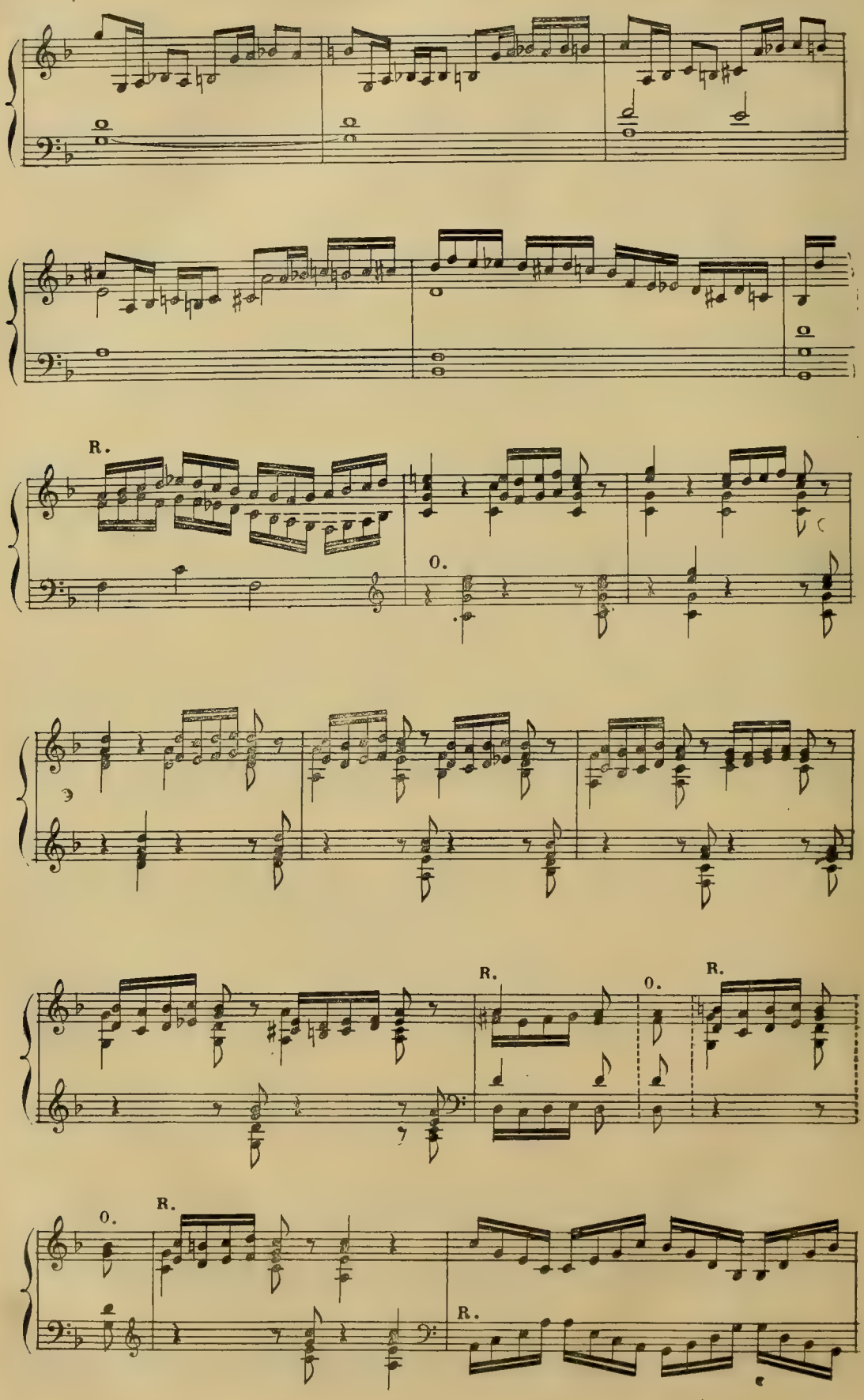
3. Publié dans la *Mus. Zeitung* de LESSMANN, 1894, n° 47.

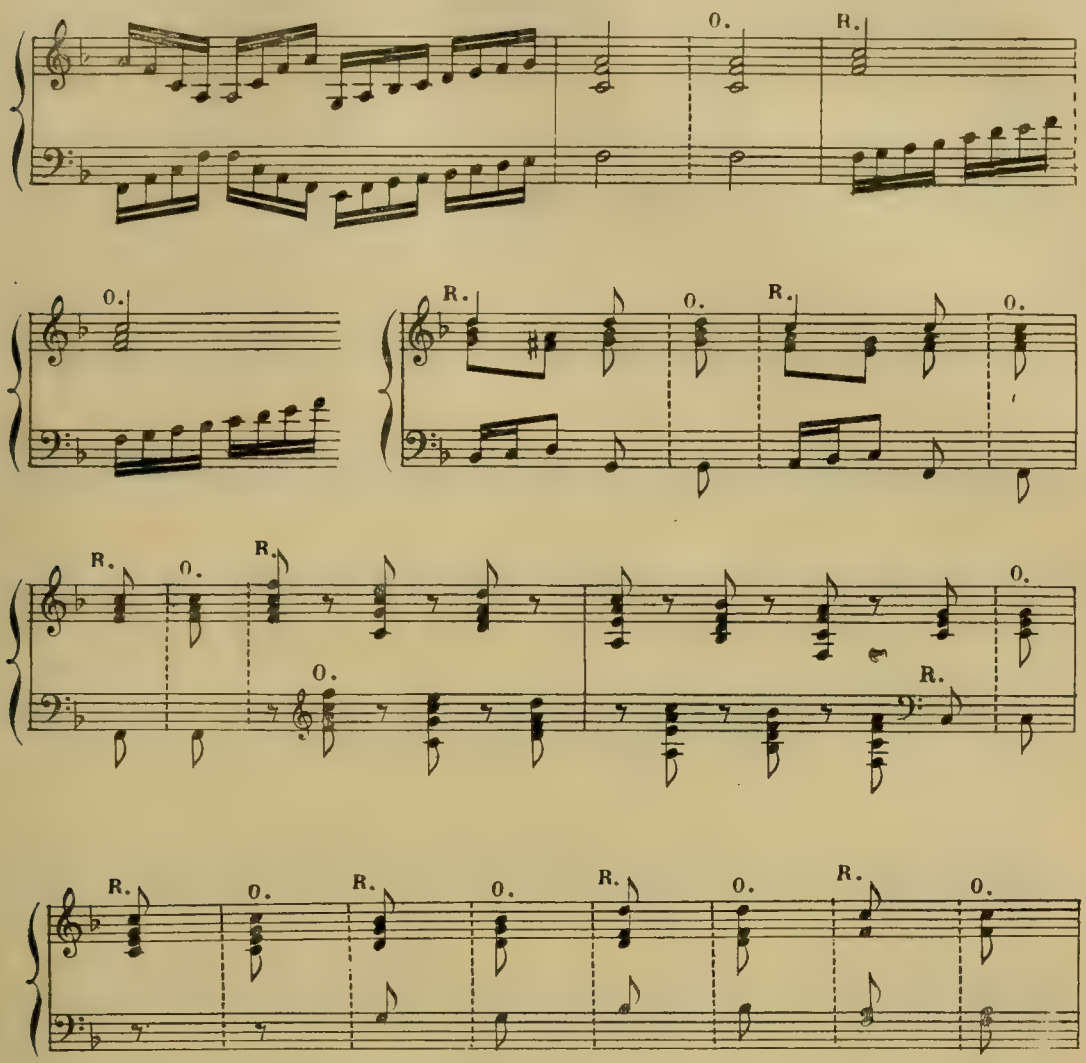
4. Un verset pour le *Magnificat* allemand (sur le ton de l'*In exitu* dit *tonus peregrinus*) a été publié par M. STRAUBE (*Alte Meister*, II, p. 127). Cela peut donner l'idée de ce qu'il jouait aux vêpres du samedi, à



Brunswick, où le duc Rodolphe-Auguste de Wolfenbüttel, n'étant encore que prince héritier, se rendait quelquefois pour l'entendre (M. Seiffert, *Allgemeine deutsche Biographie*, XXXVI, 1893, p. 665). La *Toccata* qui est offerte ici au lecteur a été transcrite d'après un manuscrit en tablature conservé aux archives municipales de Lunebourg. Le fils de Delphin Strunck, Nicolas Adam (1640-1700), fut un des élèves les plus brillants de son père, dont les leçons d'orgue étaient d'ailleurs recherchées. Son talent de violoniste est bien connu et je n'ai rien à dire ici de la part qu'il prit à la fondation de l'opéra allemand (cf. *Joh. Theile und N.-A. Strungk* de F. Zelle, 1891). Parmi quelques chorals de sa composition, il faut citer un caprice sur *Ich danke dir schon durch deinen Sohn*, œuvre bien développée et de forme harmonieuse et qui est remarquable par son mouvement lyrique. J'aurais publié cette pièce d'après le ms. Frankenberger-Scheurleer si elle n'avait été éditée, par erreur, sous le nom de Reutter, dans les *Denkm. der T.-K. in Oest.* XIII, 2, 1906, p. 74.


R.
6


R.
O.
R.
O.
R.
O.
R.
R.



∴

C'est encore de Scheidemann que procèdent Matthias Weckmann et Joh.-Adam Reincken. A vrai dire, Weckmann avait été envoyé à Hambourg par l'électeur de Saxe, sur le conseil de H. Schütz, pour étudier avec le grave Praetorius (1637); mais, raconte Mattheson, il avait eu « le bonheur d'entendre l'agréable Scheidemann, de fréquenter à ses vêpres, ce qui l'avait conduit à tempérer le sérieux de Praetorius par le style aimable de Scheidemann[1] ». En 1654, il devint organiste à Saint-Jacques de Hambourg, à la suite d'un concours où il montra qu'il savait varier un motet sur deux claviers, ce que Schütz lui avait appris; il improvisa aussi sur le choral *Près des fleuves de Babylone*, et fit le premier verset dans la manière grave de Praetorius, les autres « en style fugué, par tous les tons et demi-tons, avec beaucoup de variations »[2].

A part une seule pièce, toutes ses compositions pour l'orgue sont inédites.

Dans une *Fantasia ex D*[3], le thème est traité successivement à 4 temps et à 3 temps, comme dans la *Canzon* de Scheidemann; la 3e partie n'est qu'une brillante conclusion en style de *toccata*.

La flexibilité mélodique de ses motifs, dans les chorals, provient sans doute de son talent de chanteur; il fait d'ailleurs grand cas des qualités diverses du son, et marque avec soin les registres qui lui paraissent convenir le mieux à certains de ses chorals. Ce sont des délicatesses et des précautions de virtuose. Les jolies fioritures du chant font le principal mérite de son choral *Ach wir armen Sünder* (Ah! nous pauvres pécheurs!), publié par M. Straube[4]. Quant à ses indications de jeux, on pourra en étudier l'effet dans le 3e et le 6e verset du choral *Es ist das Heil uns kommen her*, dont voici quelques passages (Lunebourg, Arch. de la ville, K. N. 209) :

1. A. Pirro, *H. Schütz*, 1913, p. 107. Weckmann fut instruit par lui pendant 3 ans dans l'art de jouer, d'employer comme il faut les registres de l'orgue, et il apprit à composer (Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 394).

2. Mattheson, *ibid*, p. 397, Mlle A. Arnheim a publié le compte rendu du concours qui fut ouvert après la mort de Weckmann pour lui choisir un successeur (Recueils de l'*I. M. G.*, XII, 1911, p. 59).

3. Voyez-en l'analyse avec citations dans *Dietrich Buxtehude*, p. 118.

4. *Choralvorspiele alter Meister*, p. 161. Pour le dernier temps de l'avant-dernière mesure de la p. 163, à la main droite, je propose de mettre les doubles croches dans cet ordre : *la, fa, si, la*.

Es ist das Heyl uns kommen her. 3e verset

Positif, Principal de 8

Grand Orgue, Trompette de 16

Pédale, Trompette et Bourdon de 8 ou Tr. de 8 et 4

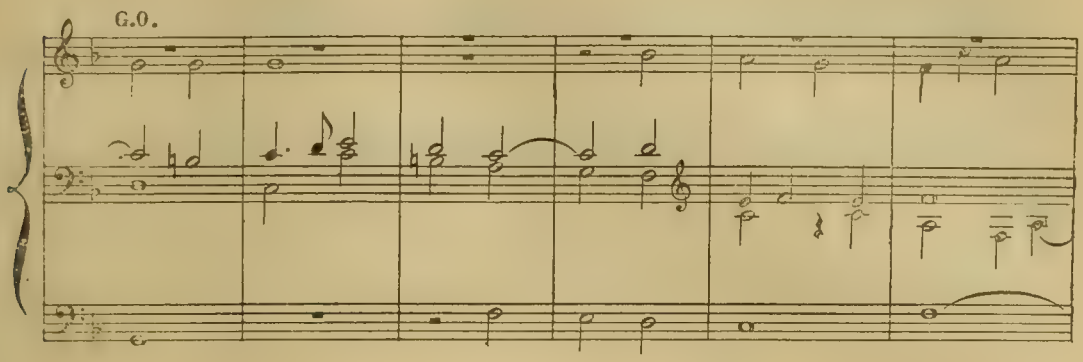
Pédale (C. F.)

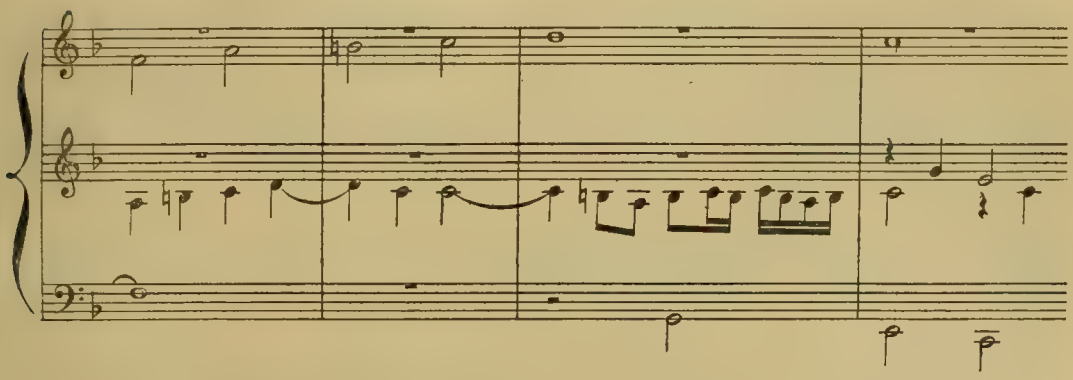
6e Verset

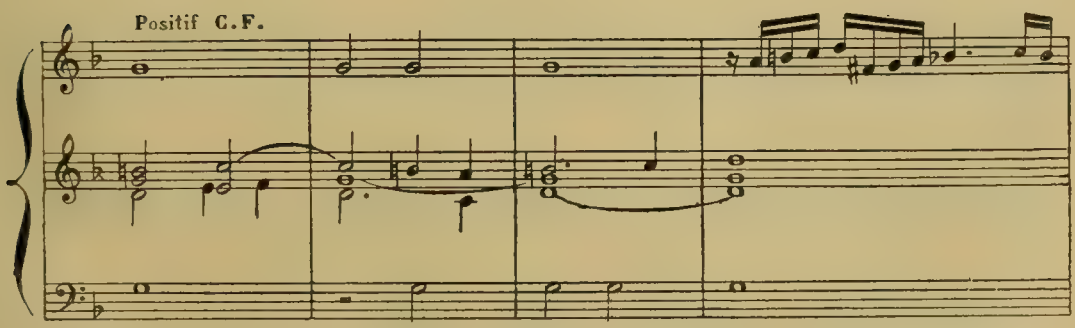
Positif, tous les jeux

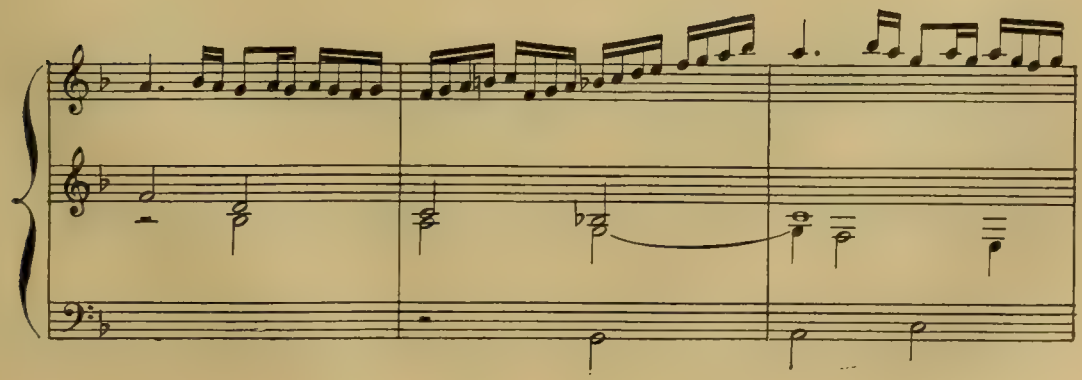
Grand Orgue, jeux doux

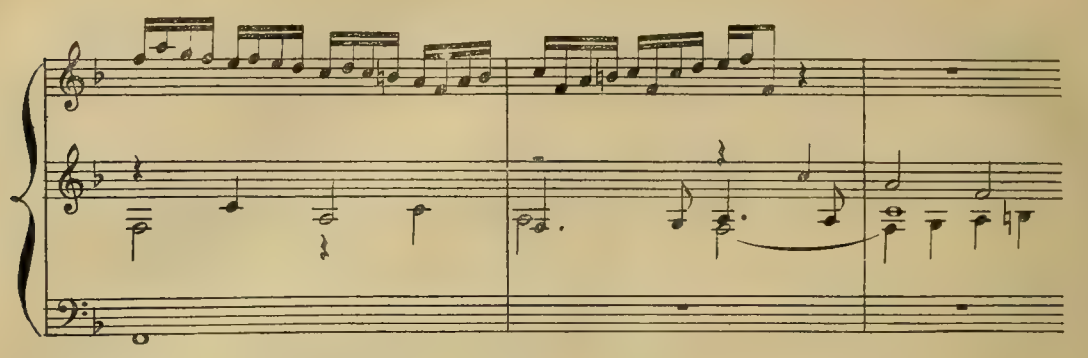
Pédale, basse de Cornet

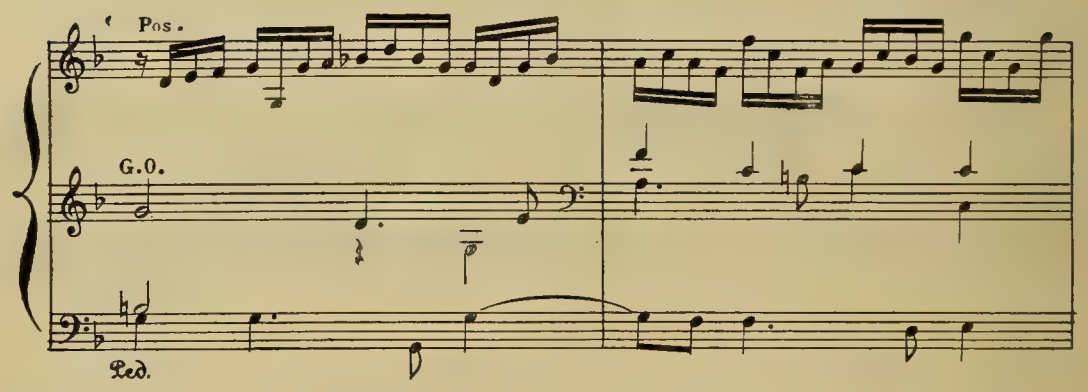

G.O.

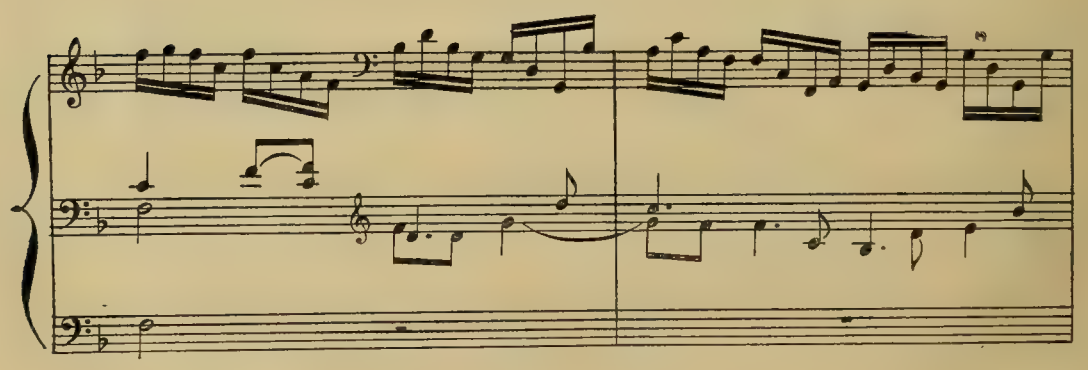


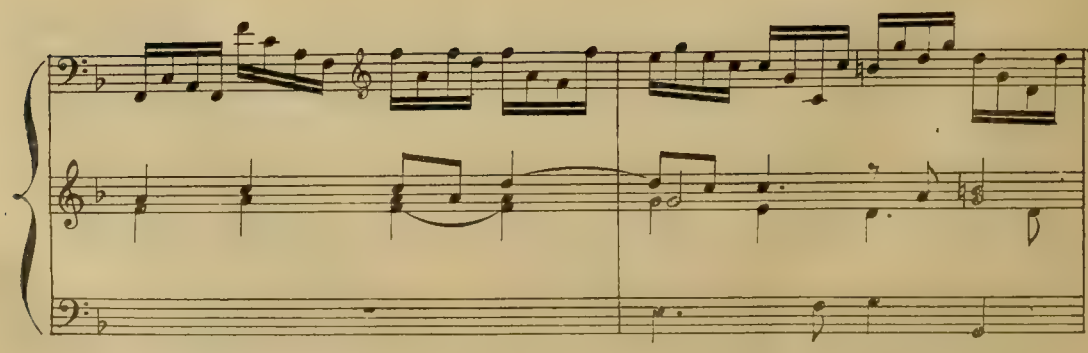

Positif C.F.

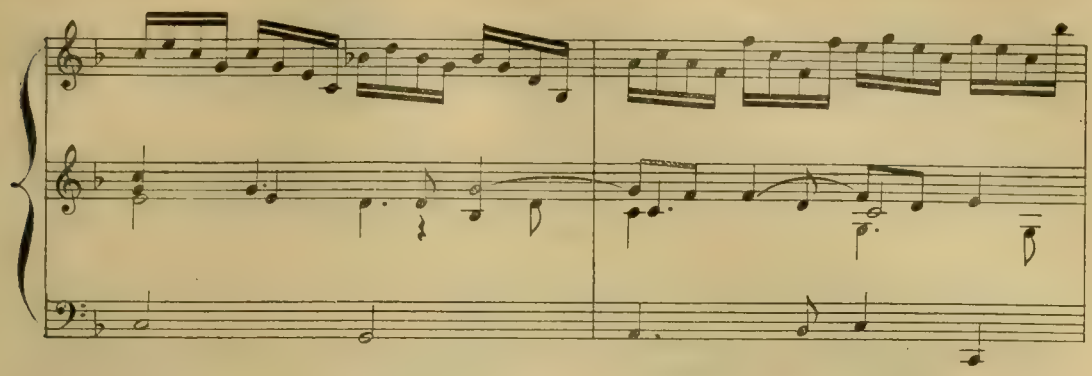


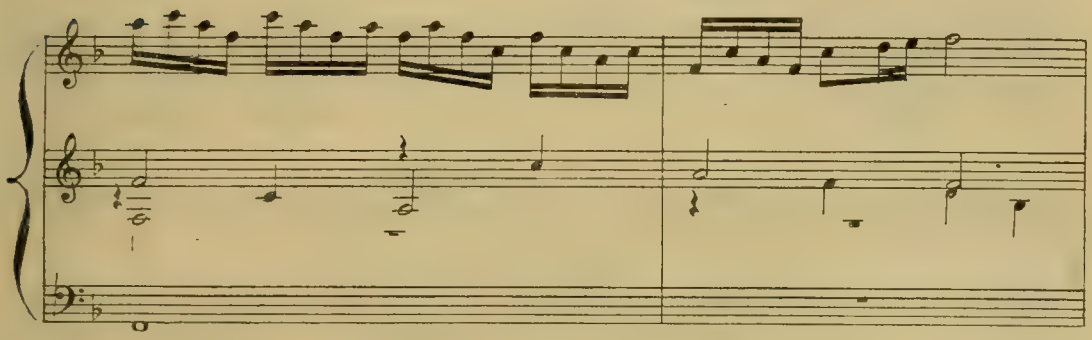



Pos.
G.O.
Ped.









Jean-Adam Reincken, que l'on a dit né en 1623 dans le petit village de Wilshausen, près de Hochfelden (Bas-Rhin), eut le privilège d'être le remplaçant de son maître, encore vivant. Cela donne la mesure de l'estime que Scheidemann avait pour lui. Substitut en 1658, il hérita, en 1664, de la charge de l'organiste de Sainte-Catherine. Il garda cet office jusqu'à la mort, et il mourut presque centenaire[1]. Il passait pour un homme hautain, dont l'orgueil était excessif : travers d'artiste applaudi, dont la volonté ne se détend jamais, et qui dépense autant d'efforts pour régner en son art, qu'il en faudrait pour régner sur le monde. On a parlé, en termes exacts, de ses pièces de clavecin et de ses compositions pour les instruments. Ses œuvres d'orgue aussi ont été décrites. Mais Reincken composa d'une manière trop particulière pour que les analyses de ses œuvres nous contentent. C'est son esprit même qu'il faut atteindre. Transplanté dans le Nord, près des Scheidemann et des Tunder, il s'évertue à reproduire, par système, ce qu'ils créent par nature. De là ces ambitieuses périodes, hérissées de motifs flamboyants, dont il forme la variation des thèmes les plus simples.

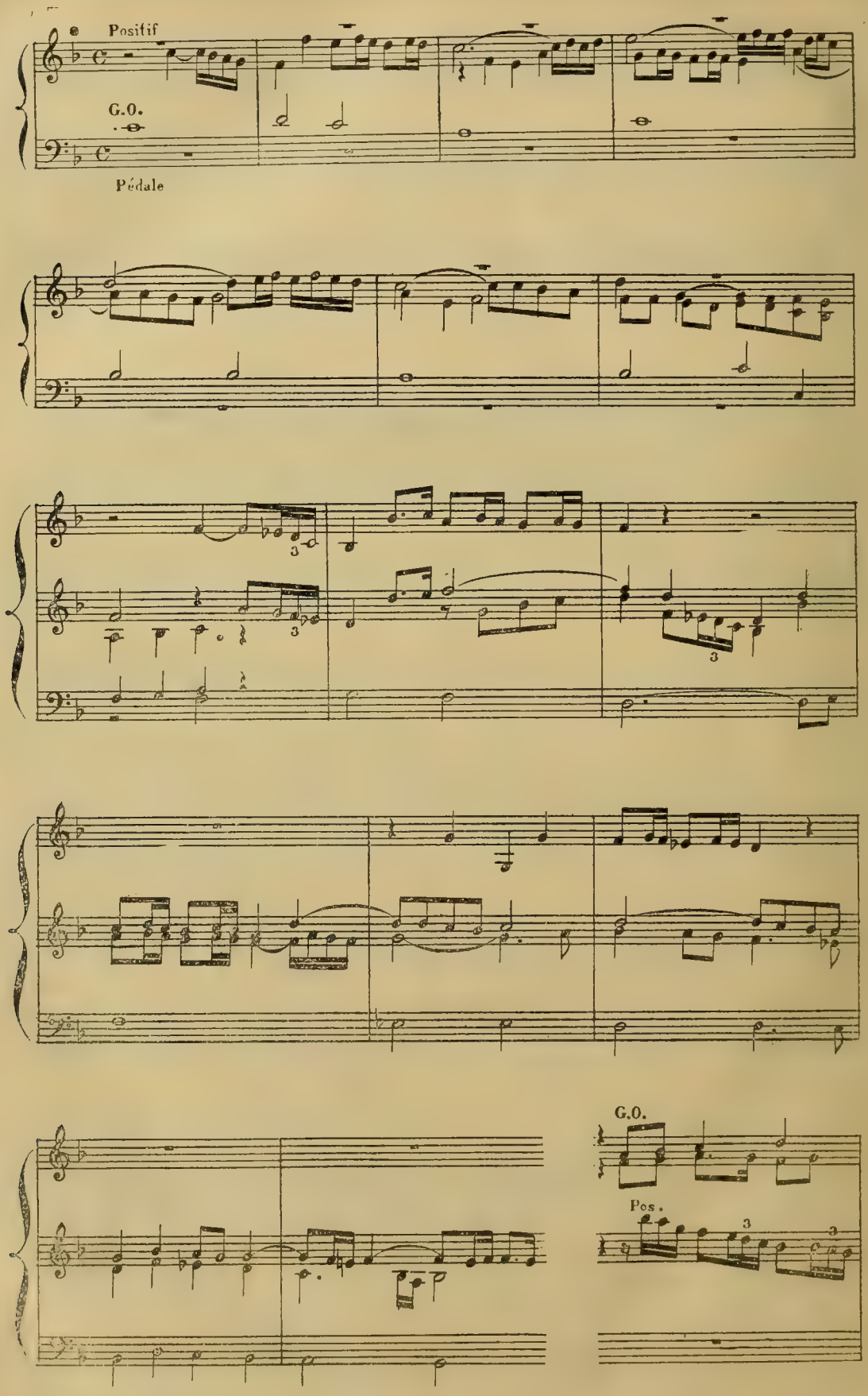
De là, cette emphase un peu froide au lieu de la fiévreuse éloquence des autres. Reincken semble perdre ainsi la meilleure excuse que l'on puisse alléguer en faveur de ce langage outré; on ne l'admet que s'il vient d'une sorte de délire, et ces chorals des organistes allemands du Nord sont comme la prédication d'un visionnaire. Mais l'on sent bien que Reincken prend par calcul le ton de la fureur et l'allure de la folie : il n'est furieux, il n'est exalté que pour soulever son auditoire de marchands, pour le disputer à l'obsession des affaires, pour le ravir à la somnolence qui suit les repas[2]. Sur les assistants, d'ailleurs, ce désordre composé et cet emportement étudié devaient agir avec autant de force que les improvisations passionnées de Scheidemann ou de Tunder. Ils en recevaient l'idée de l'extraordinaire, ne fût-ce que par la véhémence de l'exécution, ou par les rudes contrastes de la sonorité, ou même par la durée de la composition. Au surplus, ne reprochons pas à J.-A. Reincken d'être trop maître de soi. S'il manque de l'aventureuse sincérité qui entraîne ses devanciers, sa réflexion n'est pas sans avantages. Dans les chorals que les artistes de Hambourg ont coutume de prolonger à l'envi, il introduit des divisions. Le bienfait des proportions est ainsi rendu à ces œuvres démesurées. Bien plus, la série des épisodes est parfois déterminée par le texte même : il y a ainsi de l'intelligible et du pathétique, en cette musique dont le tumulte ne paraît servir d'abord que la vaine agilité de l'artiste.

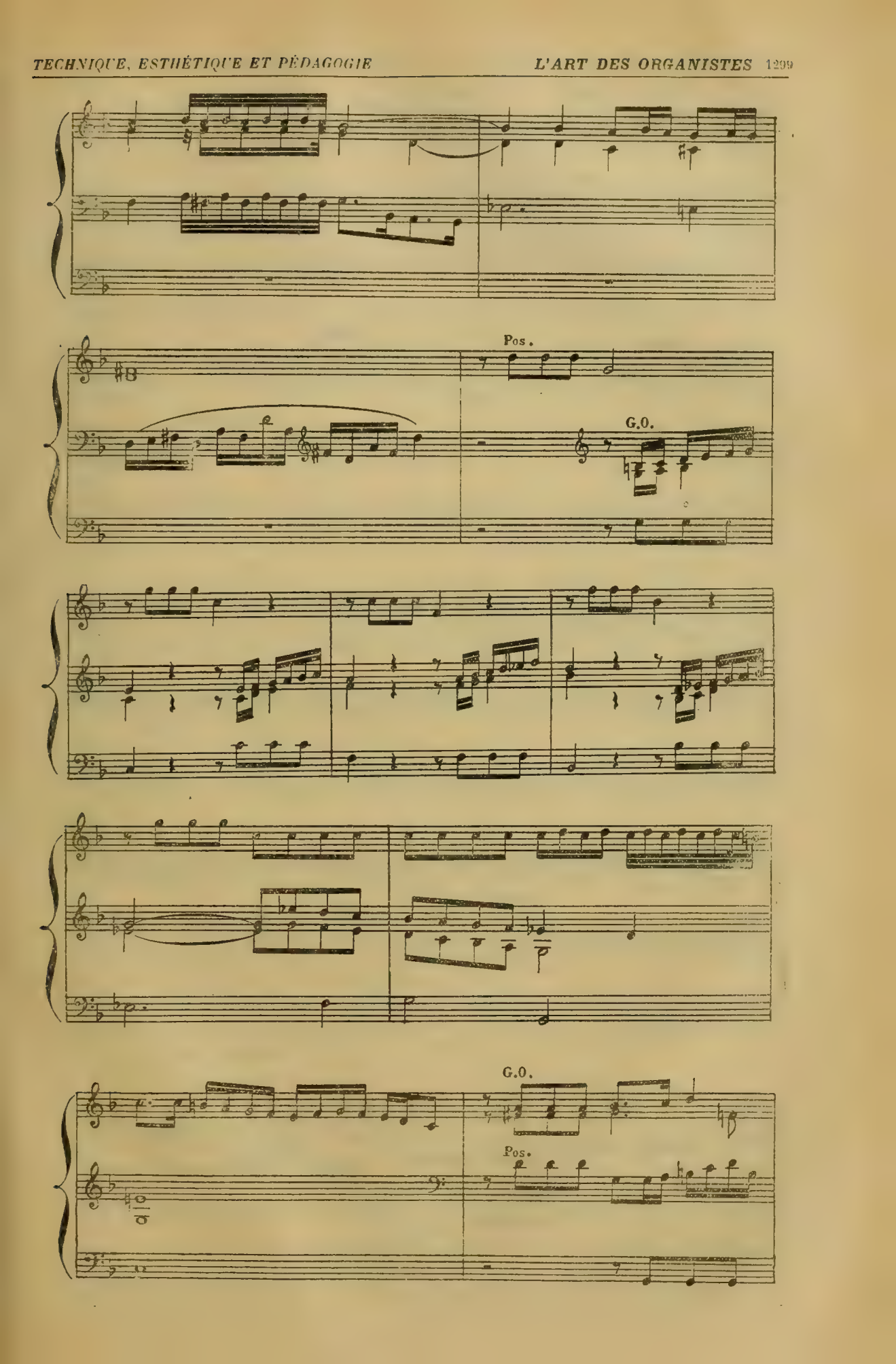
Voici des extraits des chorals qui nous restent de Reincken. Pour l'un et pour l'autre, on devrait comparer, phrase par phrase, la version que fournissent les recueils de cantiques du même temps. Cela montrerait, mieux que toute explication, en quoi Reincken pèche, et comment il se rachète : d'une part, le chant du choral, défiguré, rendu méconnaissable par les ornements : d'autre part, ce même chant, expliqué, renforcé par le commentaire[3].

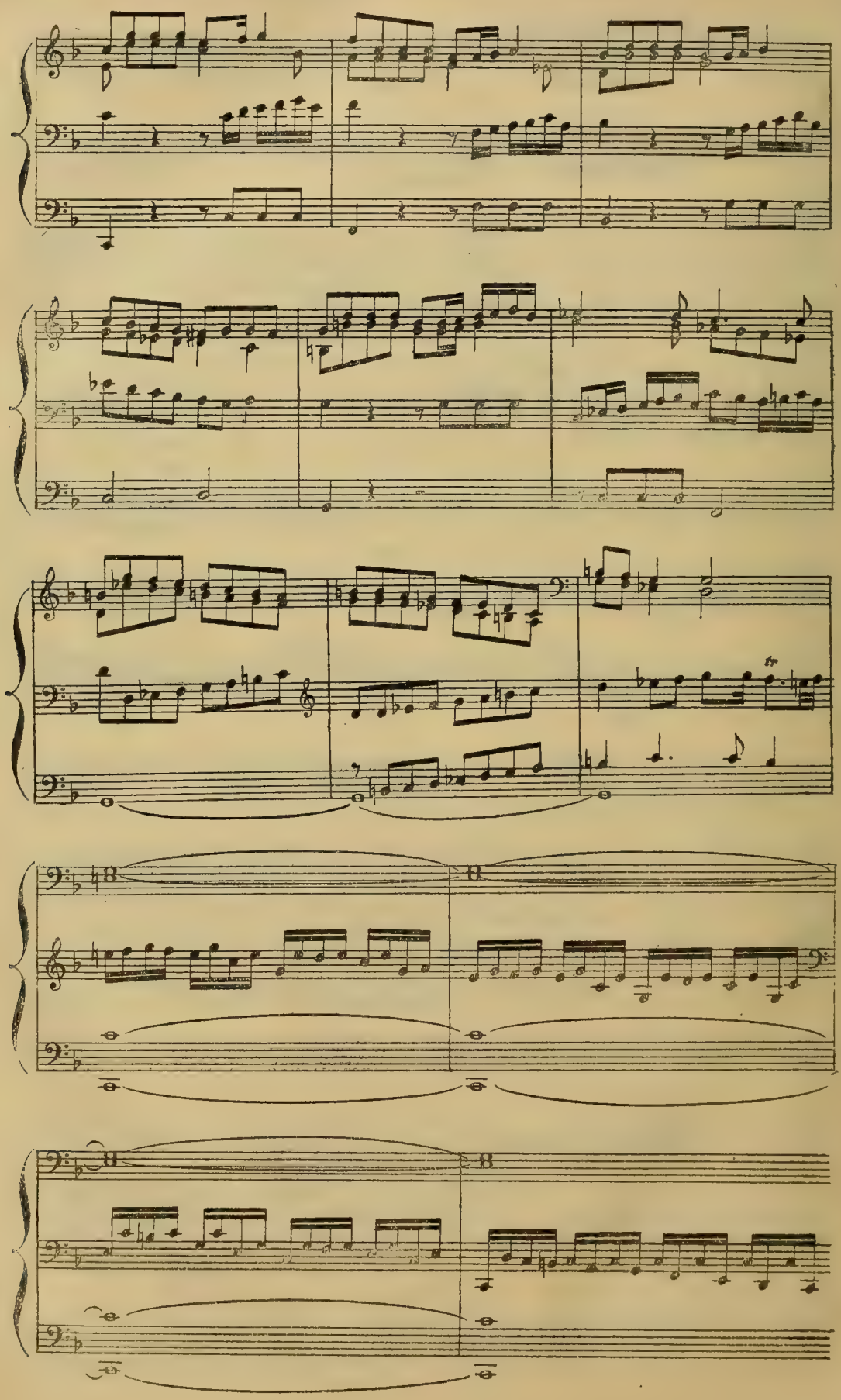
1. Le 24 nov. 1722. A l'âge de 14 ans, il avait été conduit par son père à Deventer, en Hollande, où il étudia d'abord, avant d'être élève de Scheidemann (Voy. *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass*, de M. Vogeleis, 1911, p. 612).

2. Cf. *Dietrich Buxtehude*, p. 48, note.

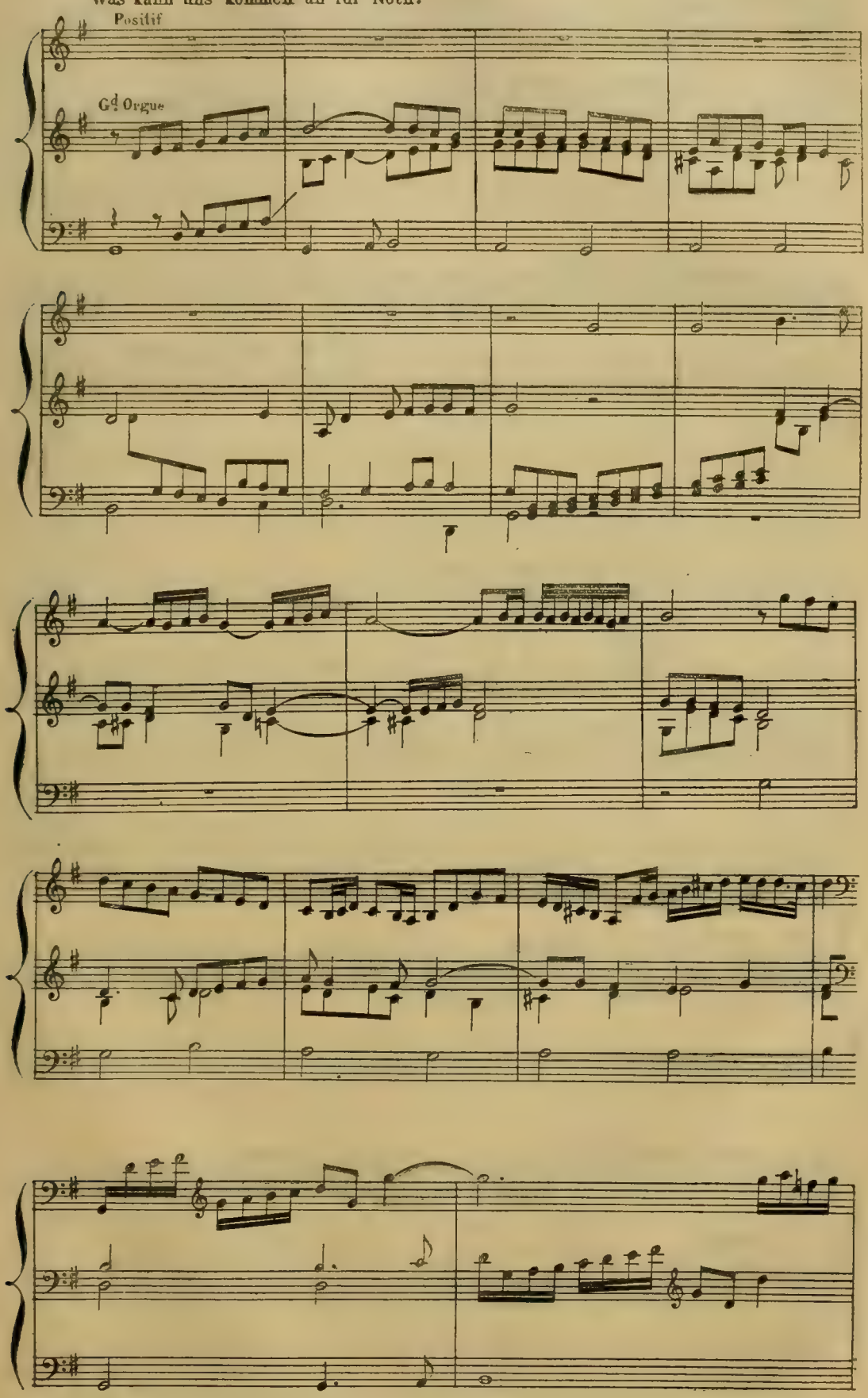
3. Dans l'*Archiv fur Musikwissenschaft* (III, 2, 1921, p. 232), M. W. Stahl a donné de nouveaux renseignements sur la biographie de Reincken. — Le premier exemple est fait sur le cantique « Près des fleuves de Babylone ».

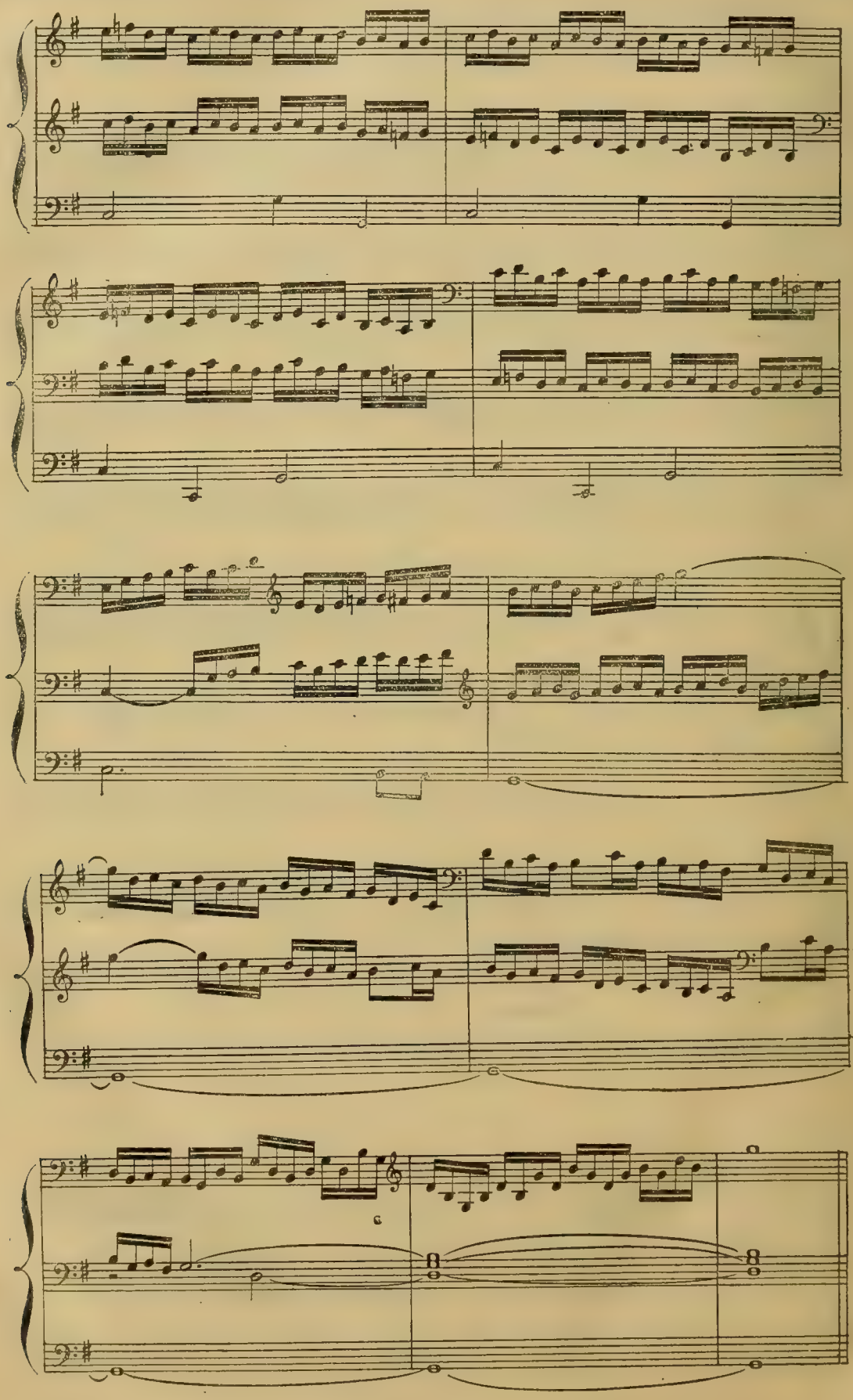

Positif
G.O.
Pédale
G.O.
Pos.


Pos.
G.O.
G.O.
Pos.



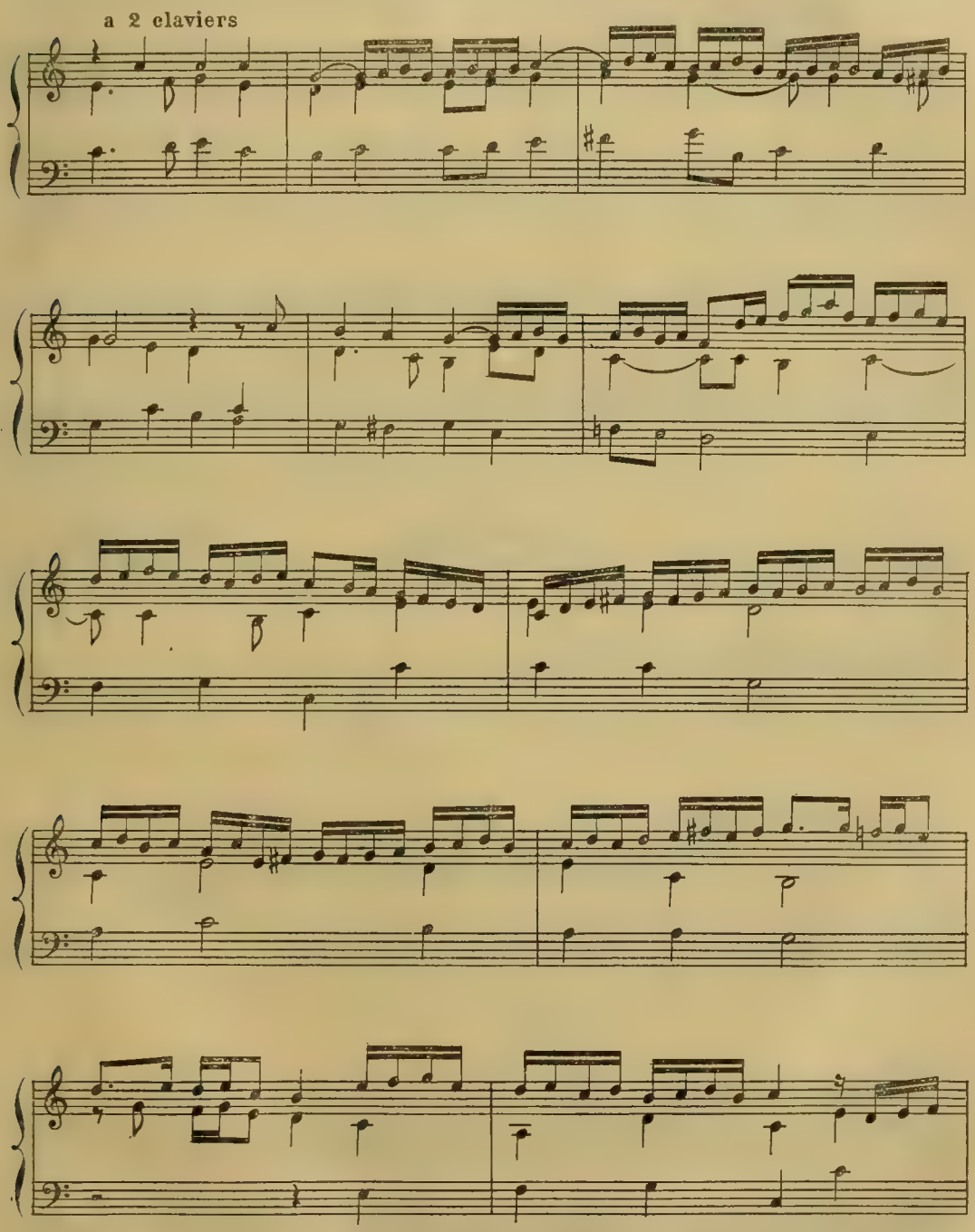
Was kann uns kommen an für Noth.



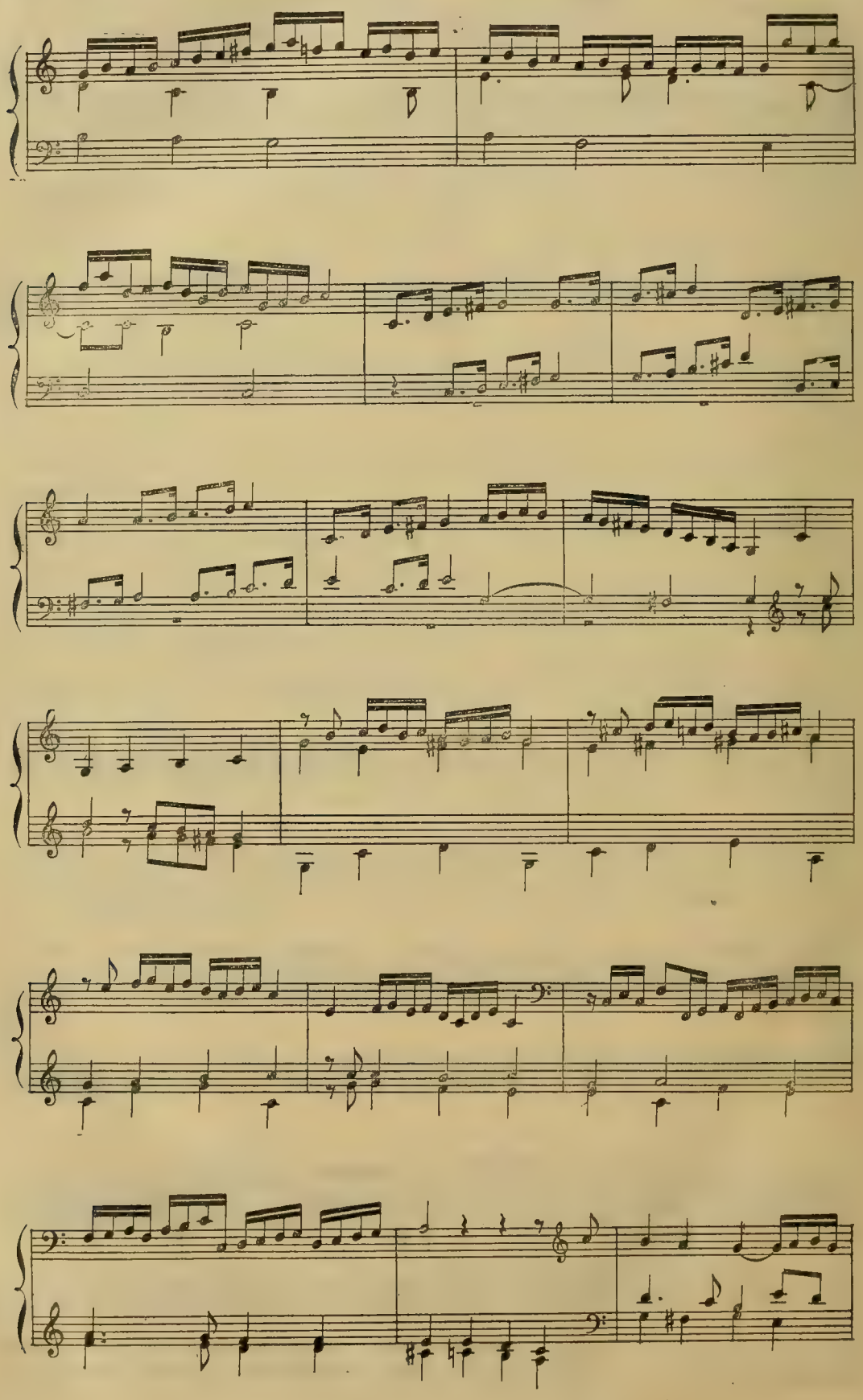


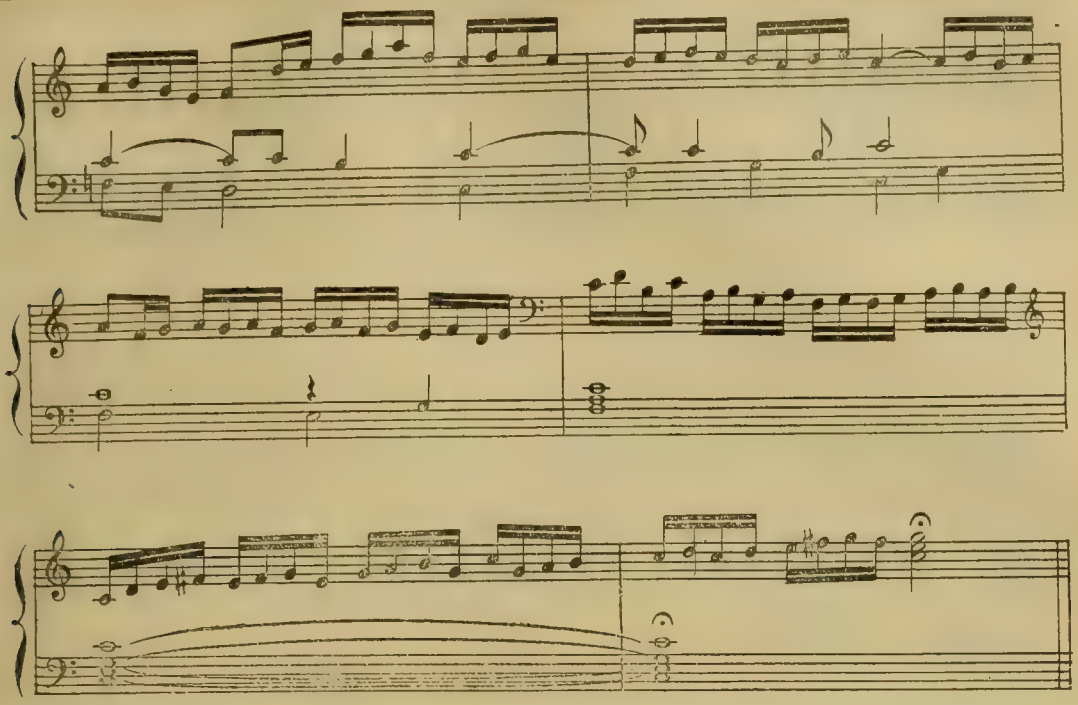
∴

Deux organistes de Lunebourg, contemporains des illustres de Hambourg et de Lubeck, s'efforcent de marcher sur leurs pas. Chez l'un, Christian Flor (1626-1697), l'ami de Johann Rist, même facilité, même fluidité, même inanité que chez le poète. Son choral *Ein feste Burg* est, sur le rocher du thème, une guirlande trop mollement jetée, qui en cache les lignes rudes. Quelques mesures seulement ont le ton héroïque (voyez mes. 16 et suivantes) : le reste s'écoule, sur la pente commune, et ce style mérite le même jugement que Johann Rist avait fourni, par l'anagramme de son nom, à ses critiques : *Es rinnt ja so.* Si l'on considère que ce choral fut une œuvre de jeunesse (il est daté de 1652), on ne sera pas trop sévère pour l'auteur : d'ailleurs, il se dépeint si exactement en cette page, qu'il me semble utile de la publier[1] :



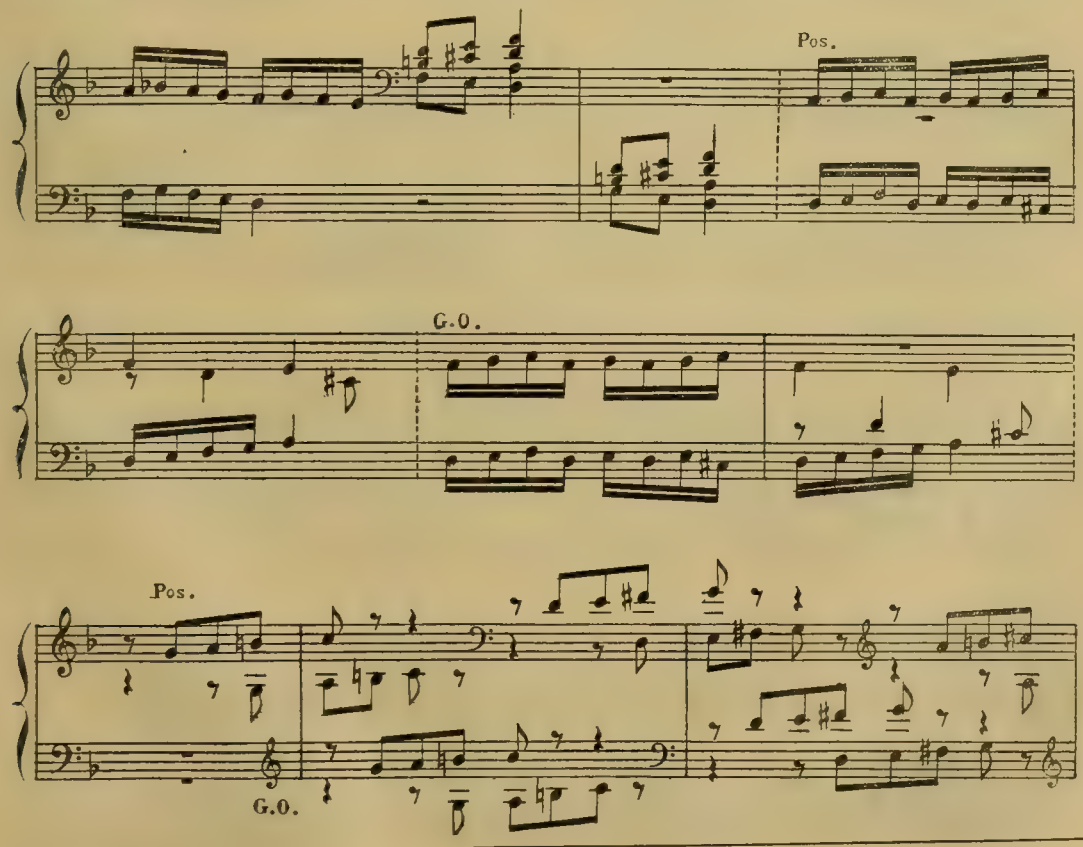
§ 1. Lunebourg, Arch. mun., K. N. 209. — Voyez au sujet des œuvres de Flor, l'art. de M. Wolffheim (*Die Mölersche Handschrift*) dans le *Bach-Jahrbuch* de 1912.



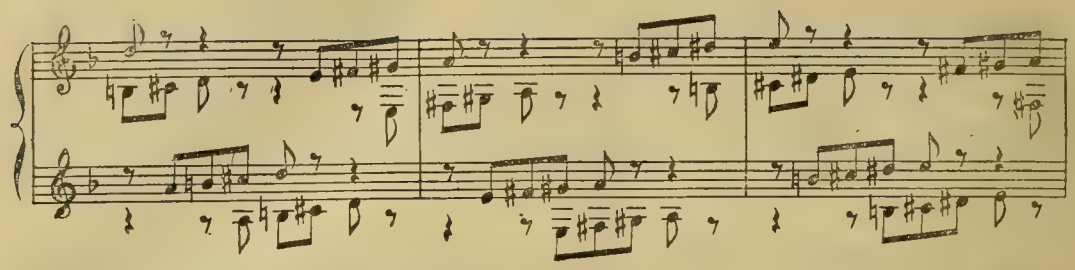


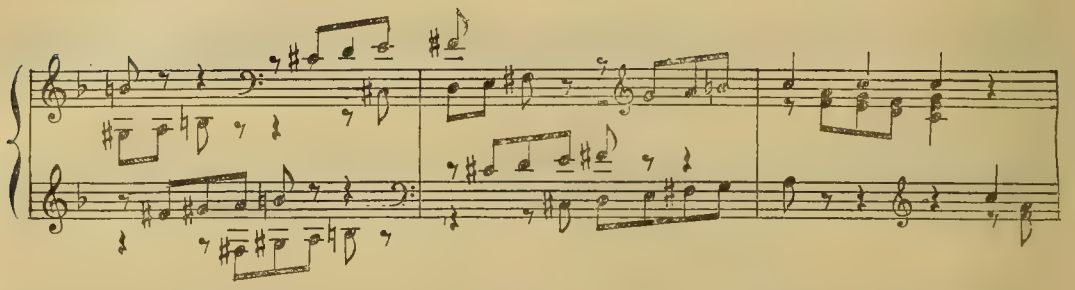
Une fugue, sorte de *Canzona* formée de trois parties, est reproduite dans l'*Orgelvirtuos* de Körner (nº 44) : M. Seiffert la rapproche avec raison de la *Canzon* de Scheidemann signalée plus haut.

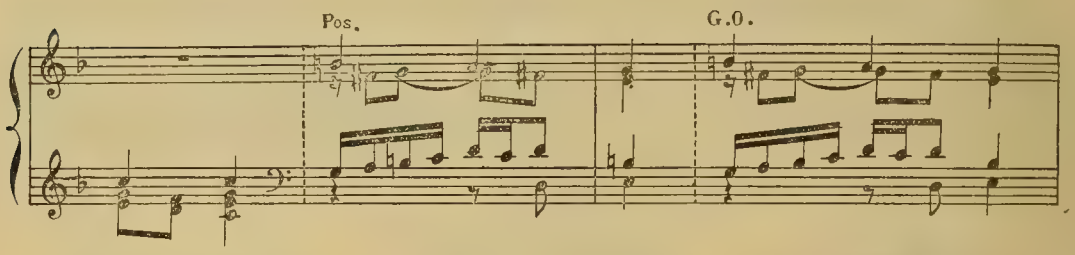
Peter Morhardt, organiste à Saint-Michel de Lunebourg jusqu'en 1690, est sans doute l'auteur des chorals désignés par les initiales P. M. H. dans les tablatures de Lunebourg[1]. Le thème de l'hymne *Crudelis Herodes* est le sujet du choral pour 2 claviers et pédale *Was fürchtest du, Feind Herodes*. Des procédés connus y sont mis en œuvre :

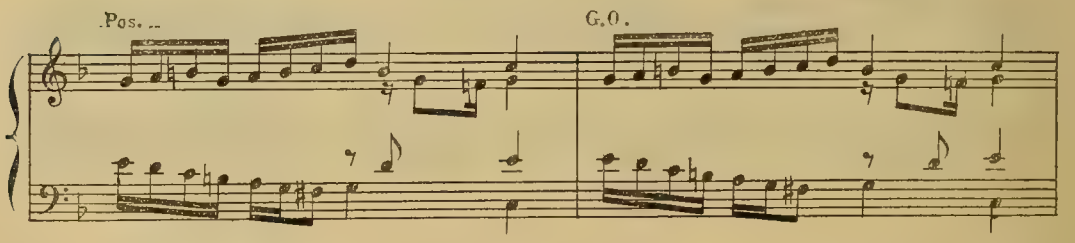


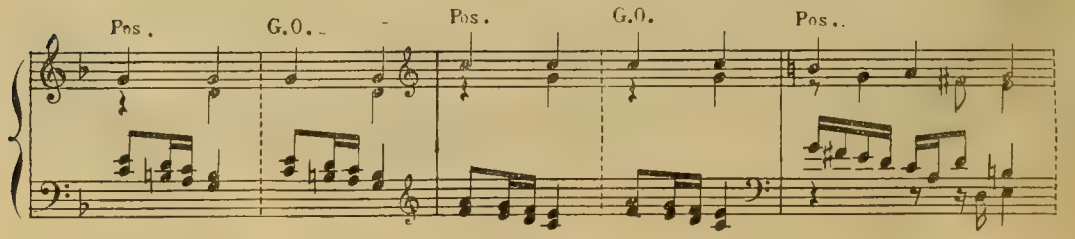
1. Lunebourg, Arch. municip., K. N. 209.

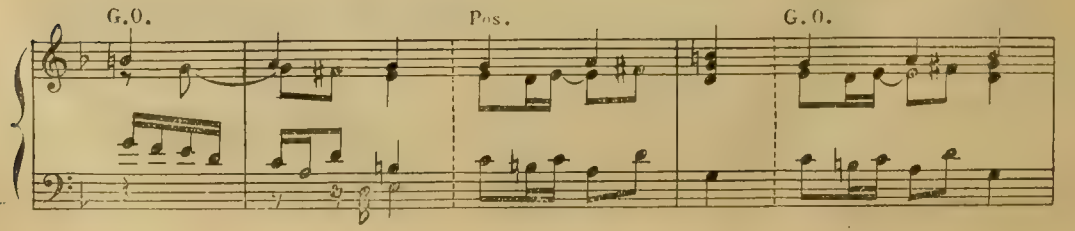


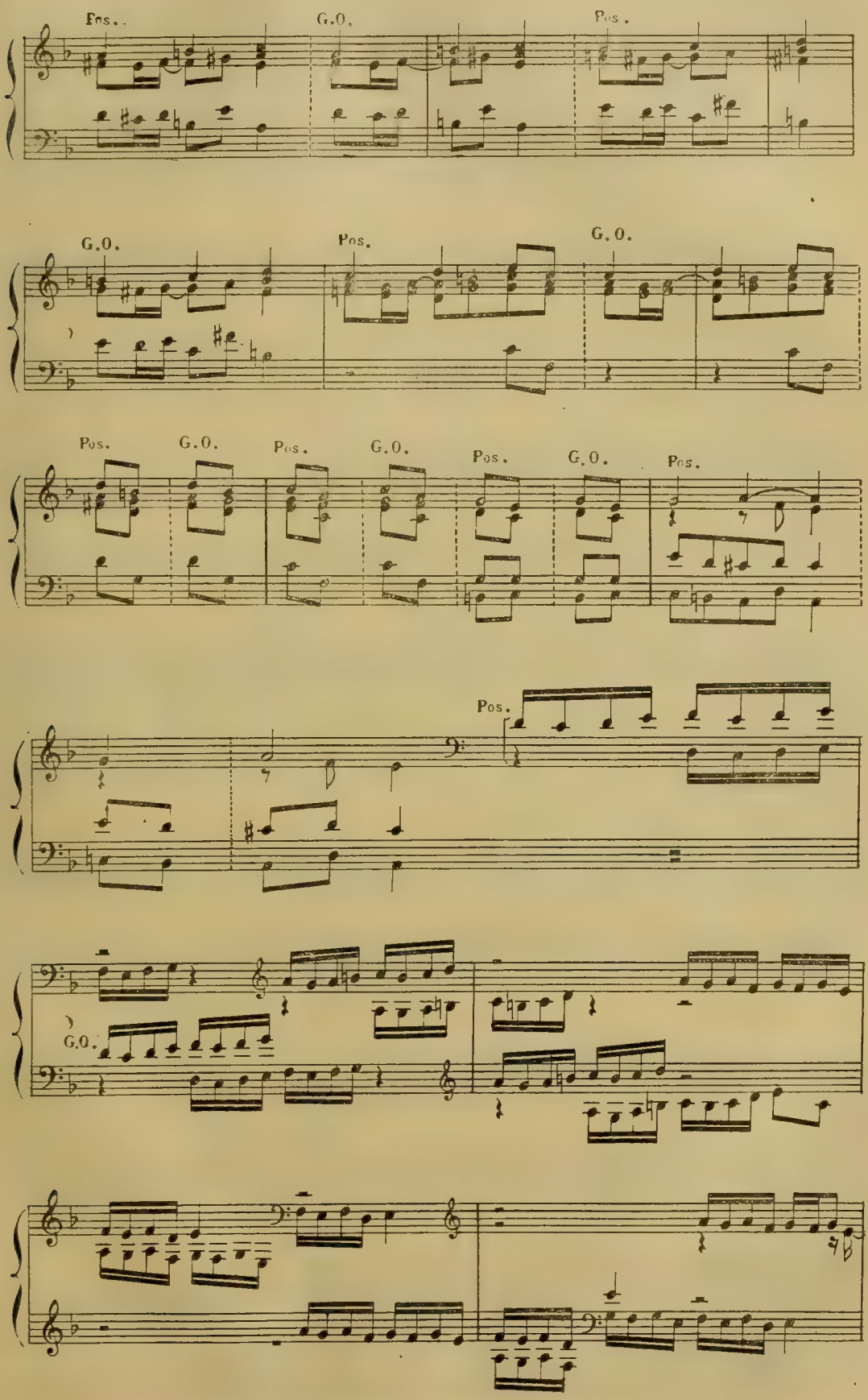


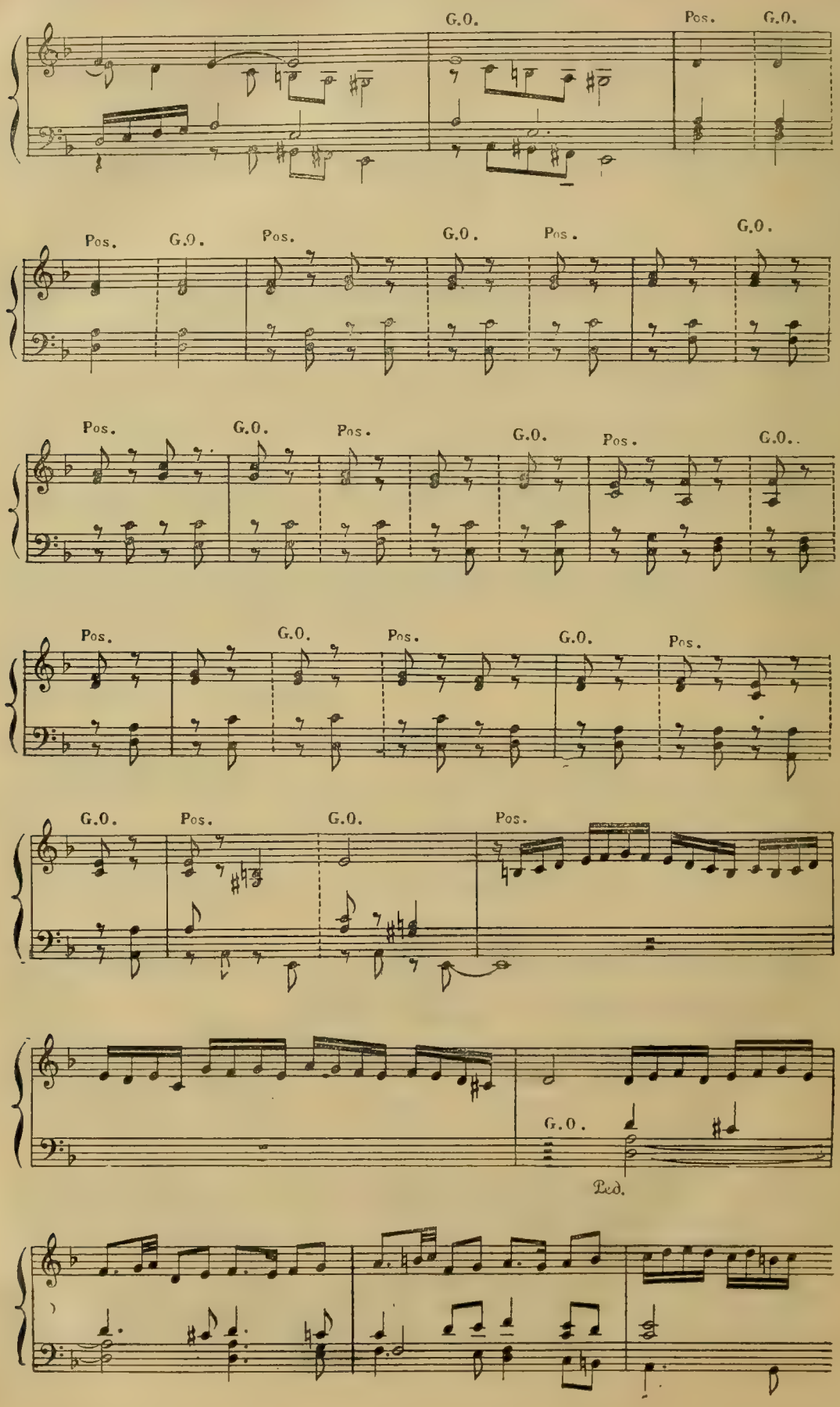

Pos.
G.O.


Pos.
G.O.

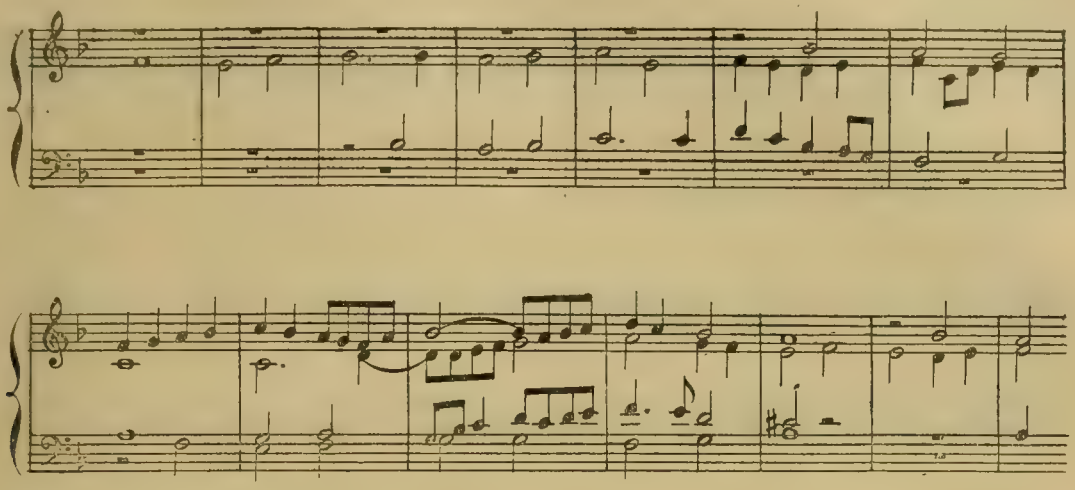

Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.


G.O.
Pos.
G.O.


Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
Pos.
G.O.


G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Pos.
G.O.
Ped.

Dans *Aus tieffer Noth schrey ich zu dir*, il présente à la pédale la mélodie du cantique, préludant à chaque phrase par quelques mesures en style d'imitation où le motif du chant qui va suivre est annoncé. Il a d'ailleurs le mérite d'entretenir, ou du moins d'essayer d'entretenir une certaine vie dans ce contrepoint, quand les fragments de la mélodie fondamentale sont joués à la pédale. Ainsi, la trame de sa composition se trouve nouée de manière plus continue : l'étoffe en est d'ailleurs assez médiocre. Cependant, la lecture de cette page n'est pas sans fruit pour l'historien : J.-S. Bach fut élève à l'école Saint-Michel de Lunebourg, quand le souvenir de Peter Morhardt y était entretenu par son fils Christophe :



Organiste à Hambourg, vers la fin du XVIIe siècle, Andreas Kniller (Kneller), né à Lubeck, en 1649, était le frère du peintre Gottfried Kneller (1646-1723) qui jouait fort bien du luth et devint célèbre à Londres pour son talent de portraitiste. Andreas Kniller épousa la fille de J.-A. Reincken, qui fut enterrée à Lubeck en 1710; il mourut en 1724[1].

Un choral de sa composition a été publié par M. Straube (*Choralvorspiele alter Meister*, p. 88). Il est formé de deux versets, sur la mélodie du cantique de l'Avent, *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens maintenant, sauveur des Gentils). Dans le 1er verset, le chant est présenté au soprano, un peu orné et soutenu d'accords très simples aux voix intermédiaires, tandis que la basse ébauche une sorte d'accompagnement obstiné; dans le second verset, le *canto fermo* est à la pédale, et le contrepoint heureusement rythmé s'épanouit en mélodie à mesure qu'il s'élève.

Johann-Nicolaus Hanff, né en 1630 à Wechmar (Thuringe), organiste de la cathédrale de Schleswig, mort en 1706, nous est connu par une série de 6 chorals, recueillis par J.-G. Walther[2], et publiés en 1907 par M. Straube[3]. Dans chacun de ces chorals, la mélodie, ornée le plus souvent de fioritures et de traits, paraît au soprano. L'accompagnement, sur le second clavier, annonce, en général, les fragments successifs du cantique, mais cette méthode d'exposition n'est point observée avec scrupule, ni appliquée dans les formes d'un contrepoint rigoureux. Ainsi, parfois, c'est en tierces, ou soutenue d'une sorte de faux-bourdon à 3 parties, que Hanff dessine l'esquisse du *canto fermo;* parfois, la pédale est seule à la prédire; parfois, le choral commence sans préambule, ou deux périodes se suivent sans intermède. La symétrie de la structure ne préoccupe point le compositeur autant que le dirige le désir d'émouvoir ses auditeurs, et de leur inspirer les sentiments exprimés dans les cantiques auxquels il prélude. Il mêle aux supplications de « Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu » et de « Ah! Dieu, vois depuis le ciel », les tons chromatiques dont la signification pathétique est alors universellement reconnue; dans « Si le Seigneur n'était pas avec nous », la fermeté du rythme, la décision des cadences harmoniques évoquent la solide foi en un Dieu protecteur; dans « Notre Dieu est un ferme rempart », le commentaire du psaume est fier, impétueux et plein; enfin, au début de « En mon cher Dieu j'ai confiance », les consonances douces, par leur gradation ascendante, entrecoupée de brefs silences, nous font penser aux regards encore troublés de larmes que le chrétien élève, timide et suppliant, vers son Dieu. La poésie de telles images ajoute au charme de ces prières sans paroles. Suaves et graves, puis soudain exaltées, ces œuvres unissent heureusement les caractères si différents de la musique thuringienne et de la musique hambourgeoise : l'origine et la carrière de l'auteur en expliquent aisément le dualisme.

Successeur de Christian Flor à Saint-Jean de Lunebourg, en 1698, Georg Böhm était né à Hohenkirchen, en 1661. Il vivait encore en 1739[4]. On a conservé de lui un certain nombre de chorals, dont quelques-uns ont été publiés (A.-W. Gottschalg, *Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel*, livr. 28; Ritter, *Zur Gesch. des Orgelspiels*, II, p. 201; Straube, *Alte Meister*, I, n° 2; II, n°s 8, 9, 10). Plusieurs de ces chorals sont formés de variations. Pachelbel avait déjà traité le cantique de cette manière quasi profane, et certainement populaire, dans ses *Musicalische Sterbens-*

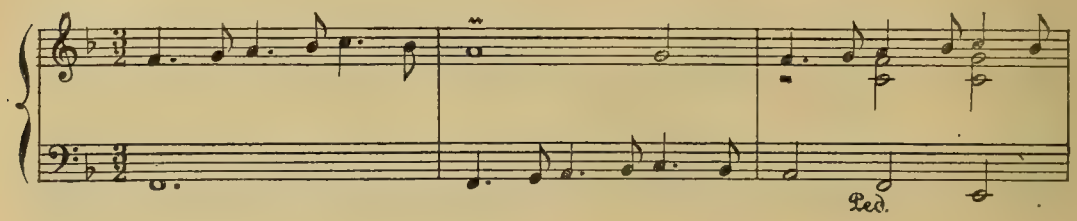
1. Sur Kneller, voy. le *Lubeckisches Tonkunstlerlexikon* de Carl Stehl, 1887, p. 100, et les *Mittheilungen des Vereins fur Lubeckische Geschichte und Alterthumskunde*, VII, 1897, p. 130.

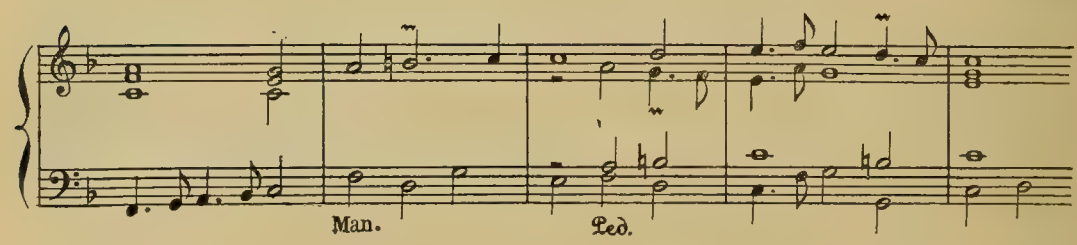
2. Ils sont conservés dans le manuscrit déjà cité, dit de Frankenberger, et qui appartient maintenant à M. Scheerleer.

3. *Choralvorspiele alter Meister*, p. 64 et pages suivantes.

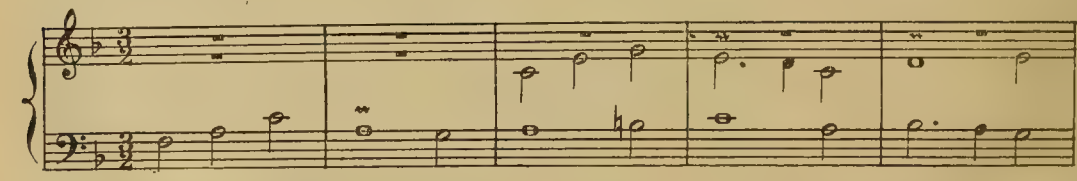
4. Voyez, dans le *Bach-Jahrbuch* de 1908, l'étude biographique fort riche en renseignements nouveaux de M.-R. Buchmayer. Pour les œuvres, je renvoie au *J.-S. Bach* de Spitta (1er vol.), à la *Gesch. der Klaviermusik* de M. Seiffert (p. 256), à mon étude sur *Bach* (Coll. Alcan, p. 21).

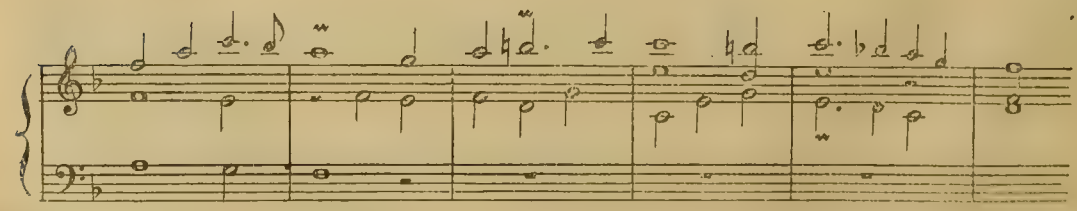
Gedancken, publiées à Erfurt en 1683, à l'occasion de la peste[1]. L'idée d'employer ce procédé vient donc à Böhm de sa patrie thuringienne, mais il va plus loin que Pachelbel : il introduit dans ses variations la brillante diversité qui est chère aux musiciens hambourgeois, et il destine plus particulièrement ces *Partite* à l'orgue. Il écrivit dans ce style les chorals, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (Que la vie de l'homme est vaine et fugace; ms. Frankenberger[2], p. 359) [I]; *Auf meinen lieben Gott* (Dans l'angoisse et la détresse, je me fie en mon cher Dieu; éd. Straube, II, n° 9) [II]; *Christ, der du bist Tag und Licht* (Christ, toi qui es jour et lumière; éd. Straube, I, n° 2) [III]; *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'* (Seigneur Jésus-Christ, tourne-toi vers nous; ms. Frankenberger, p. 64) [IV]; *Herr, wie du willst* (Seigneur, comme tu le veux, dispose avec moi, dans la vie, dans la mort; éd. Straube, II, n° 10) [V]; *Treuer Gott, ich muss dir klagen* (Dieu sûr, il faut que je te dise ma plainte; ms. Frankenberger, p. 273) [VI]; *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Celui qui ne laisse gouverner que Dieu seul; éd. Gottschalg, livr. 28) [VII]. Certaines de ces pièces comprennent un assez grand nombre de variations (IV, 6; VII, 7; I, 8; VI, 12). En toutes on reconnaît que Böhm s'efforça de plaire au public, non seulement par la puissance et le coloris de l'orgue, mais par des emprunts, en imitant ce qui séduit dans la musique de chant, et dans la musique instrumentale. Ainsi, tel verset nous rappelera quelque fragment de cantate, où le chœur dialogue avec le soliste (IV, 1re variation) :





Ou bien l'orgue nous donnera une sorte de réduction d'un grand ensemble vocal, que les violons dominent (IV, dernière variation) :

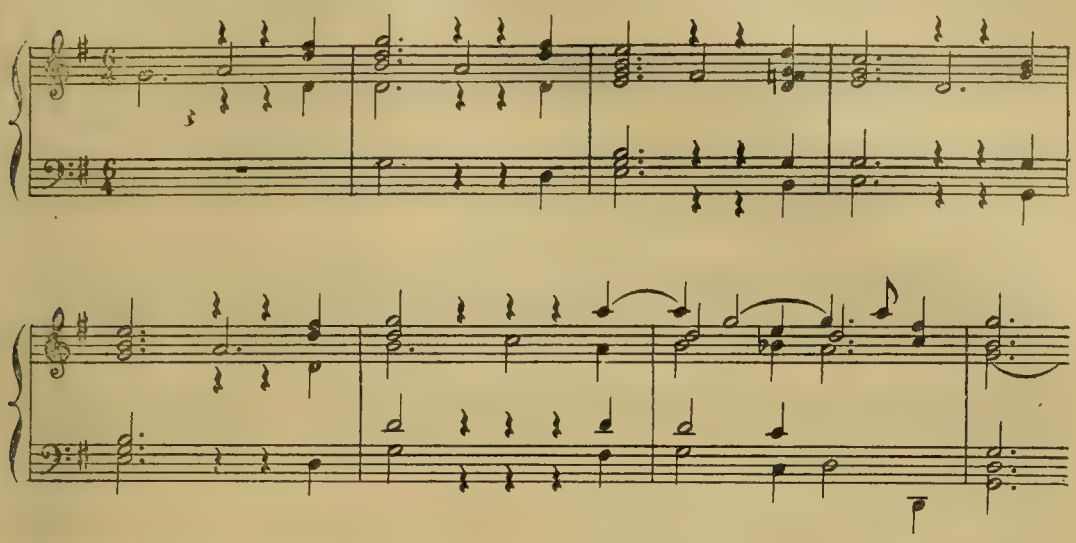




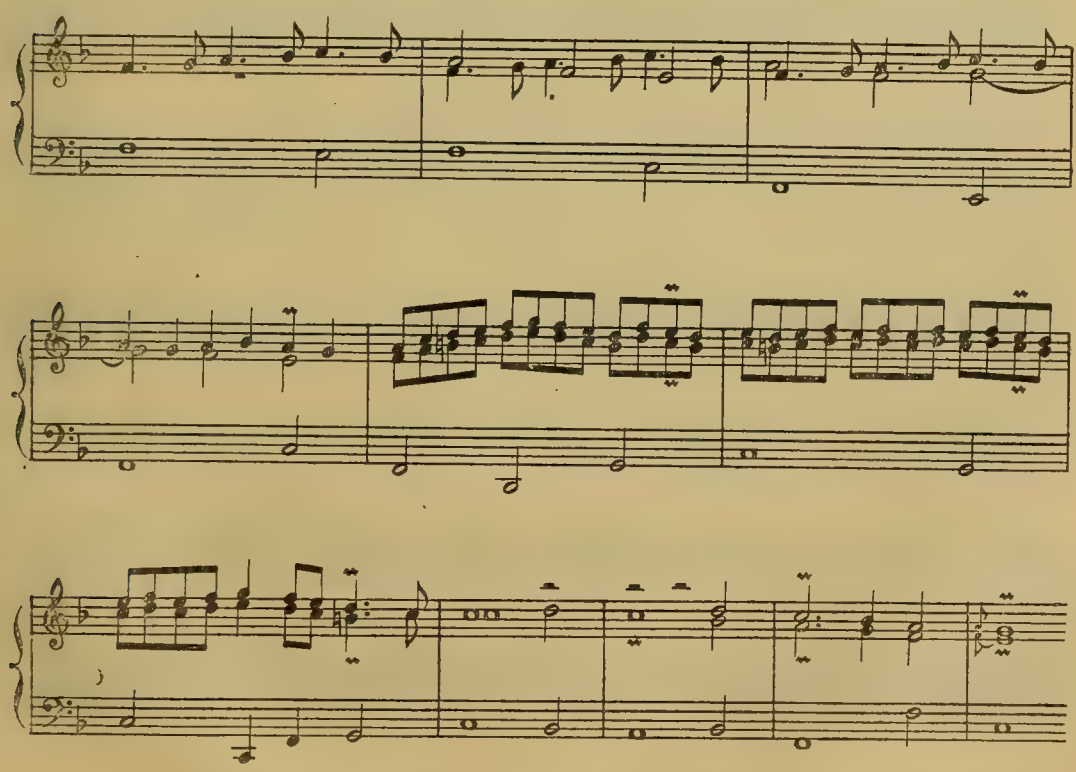
1. M. Seiffert a publié dans les recueils de l'*I. M. G.*, 1904, p. 476, une étude sur ces variations, où il complète l'éd. de Pachelbel donnée dans les *Denkm. der Tonkunst in Bayern*.

2. Je ne saurais trop remercier M. Scheurleer qui m'a permis d'étudier à loisir ce manuscrit qui fait partie de sa belle collection.

Ou bien, encore, autre analogie avec le style de cantate, une ritournelle suivra les phrases du choral (VI, 10e variation)[1] :



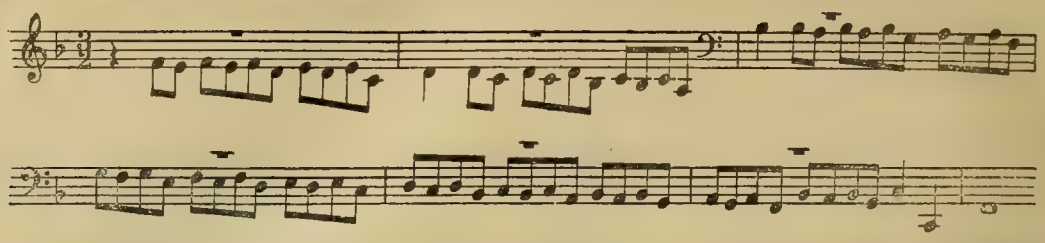
Autre part, Böhm écrira un duo avec basse continue, soit de caractère vocal assez émouvant (éd. Straube, II, p. 40), soit plus ornemental qu'expressif (IV, 4e variation) :



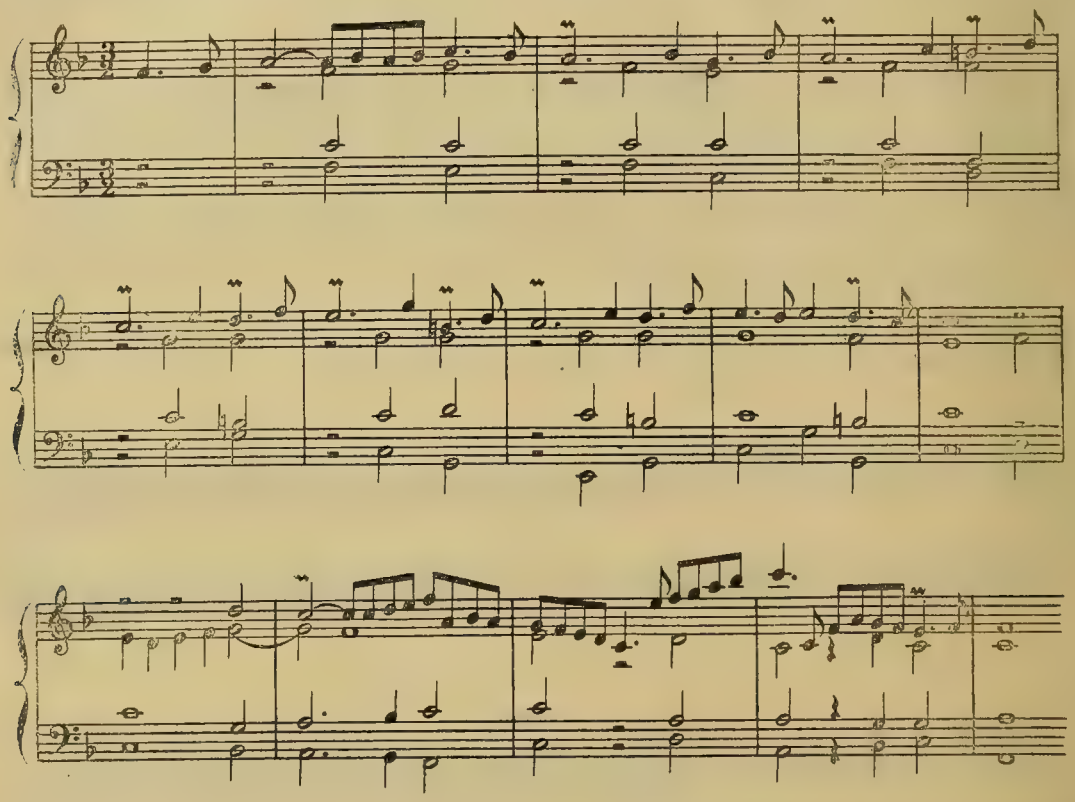
Une de ses pages les plus agréables semble transcrite aussi de quelque cantate, où le ténor ornerait le choral, tendrement, sous l'accompagnement doucement volubile de deux violons (éd. Straube, II, p. 44).

Nous remarquons encore de ces grandes introductions de basse, comme avant certains airs, dans un choral imprimé (éd. Straube, II, p. 34), et dans ce fragment inédit (IV, 2e variation) :

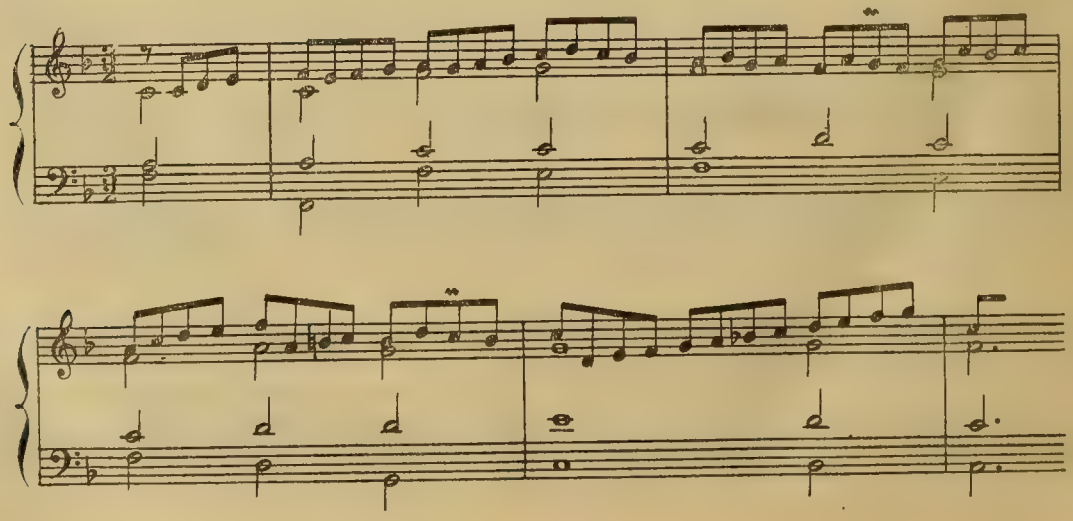
1. Les jolies harmonies qui s'y trouvent sont bien dignes d'être remarquées.



La 3e variation du même choral ressemble à un solo de violon, largement drapé, où l'on remarquera une façon de différer l'accomplissement de la cadence (mes. 5 et suiv.), et des fins de phrase où Böhm annonce la simplicité large de Hendel (mes. 13-14, et 33-34) :

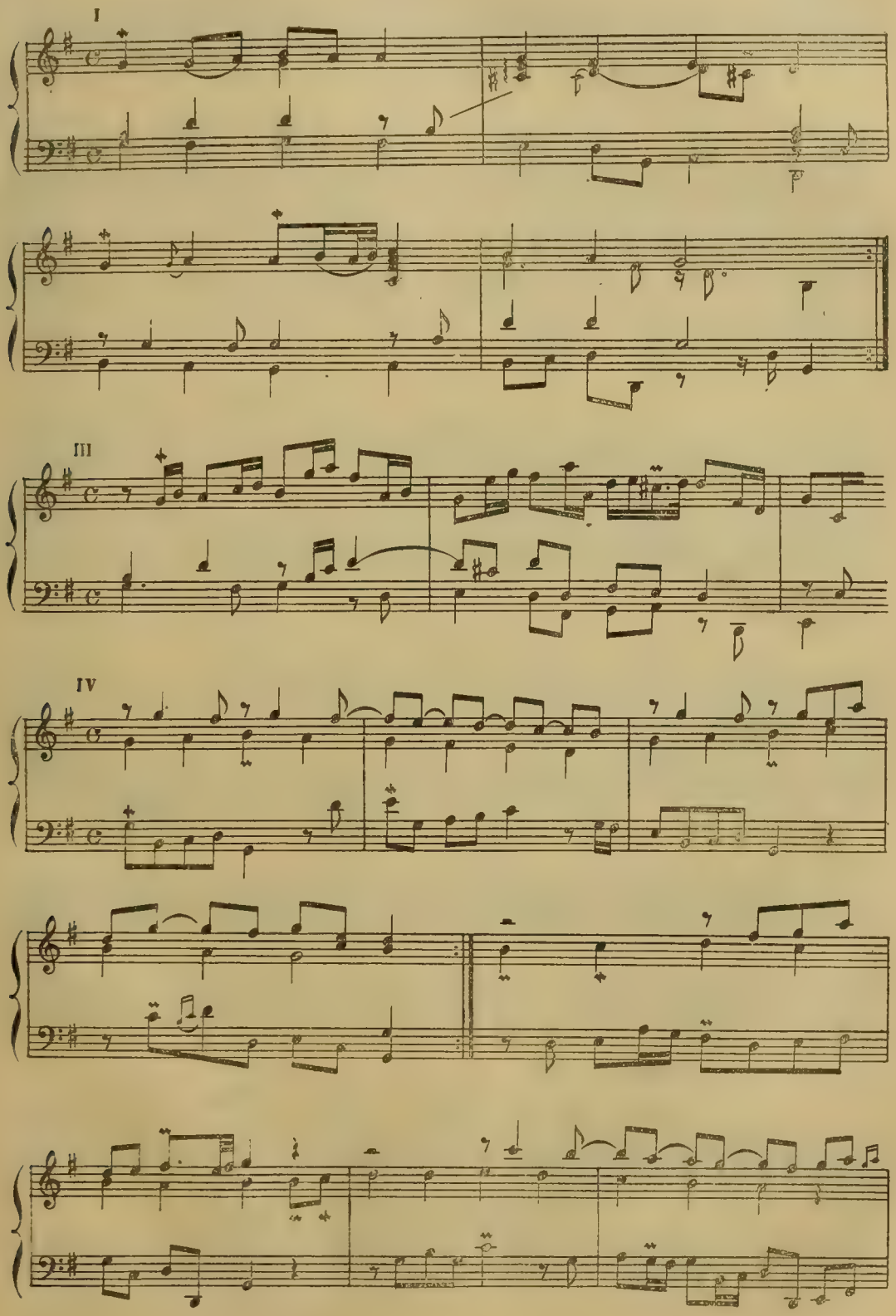


Dans la 5e variation de la même série, le mouvement mélodique a la même égalité continue que dans certaines œuvres de violon de Corelli, procédé employé d'ailleurs déjà par Pachelbel dans les variations citées plus haut :

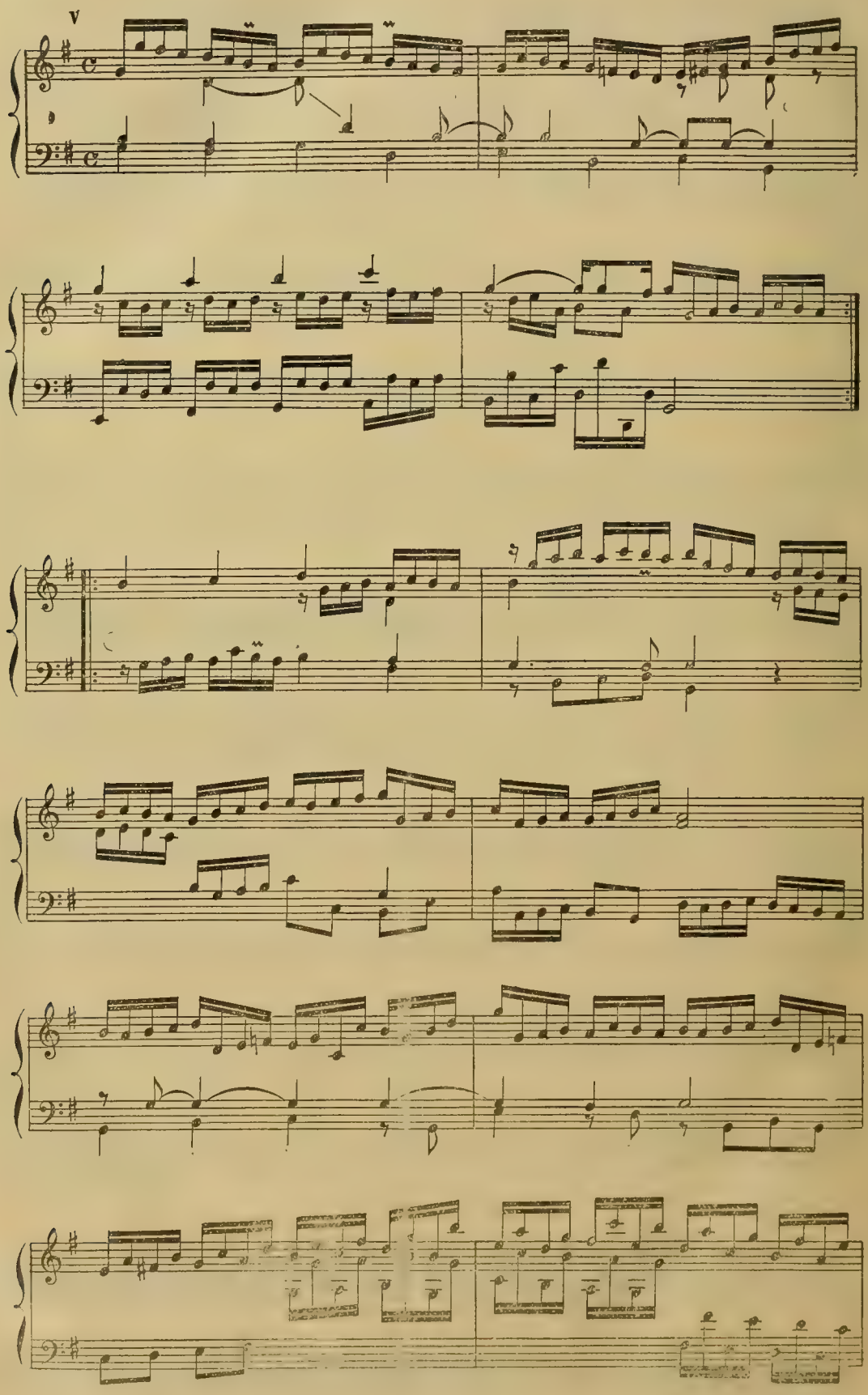


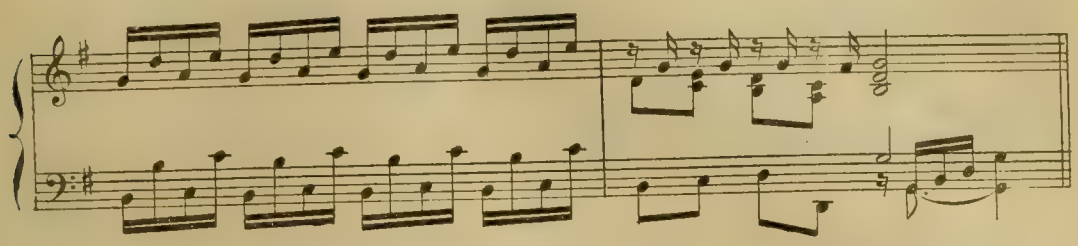
Parfois, c'est le souvenir du clavecin qui l'emporte. Par exemple, dans le choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, presque partout, et particulièrement au cours de la 5e et de la 7e variation.

Plus encore, dans *Treuer Gott* [VI], l'harmonie brisée, les octaves frappées dans le grave (versets 1 et 2), les motifs bondissants (verset 3), une technique enfin que nous retrouverons dans les variations du plus fameux imitateur de Bach, paraissent nous indiquer, à n'en pas douter, que cette *Partita* n'est point écrite pour l'orgue, tandis que les accords soutenus et précis de la 10e variation (voyez-la, citée plus haut) et la répartition des voix sur 2 claviers avec pédale obligée, dans la 11e, témoignent du contraire :

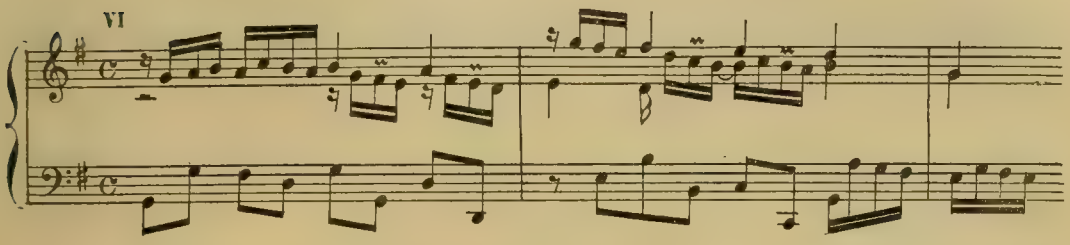


Copyrigth by Librairie Delagrave, 1925.

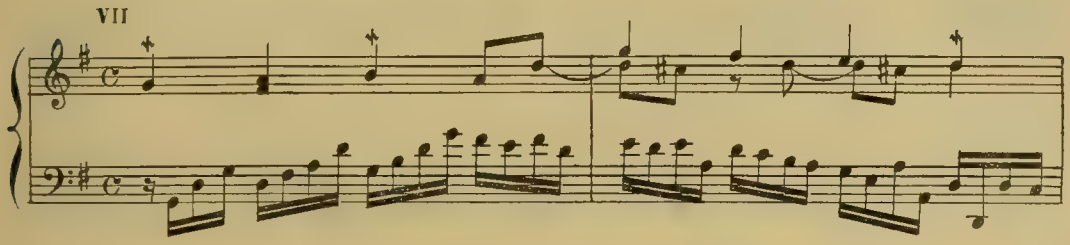

V

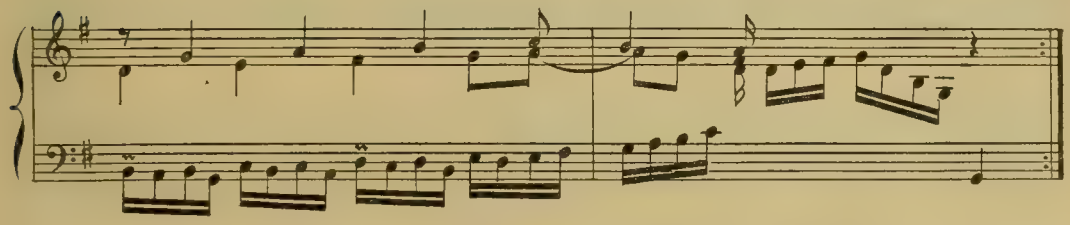


VI

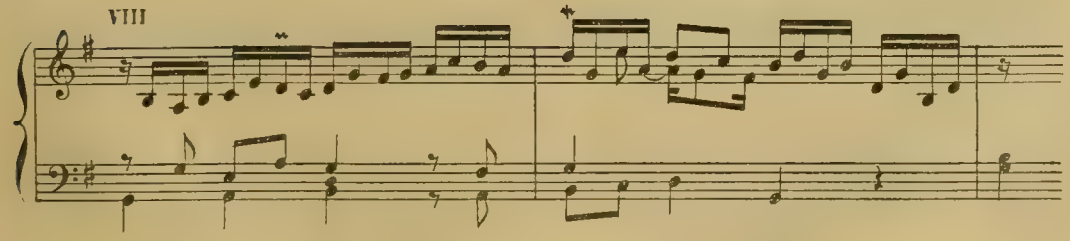


VII

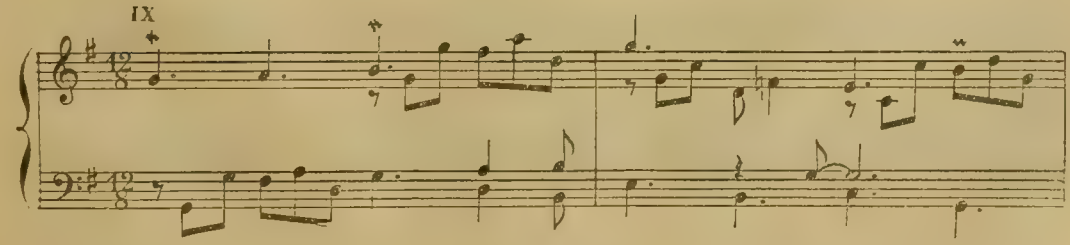


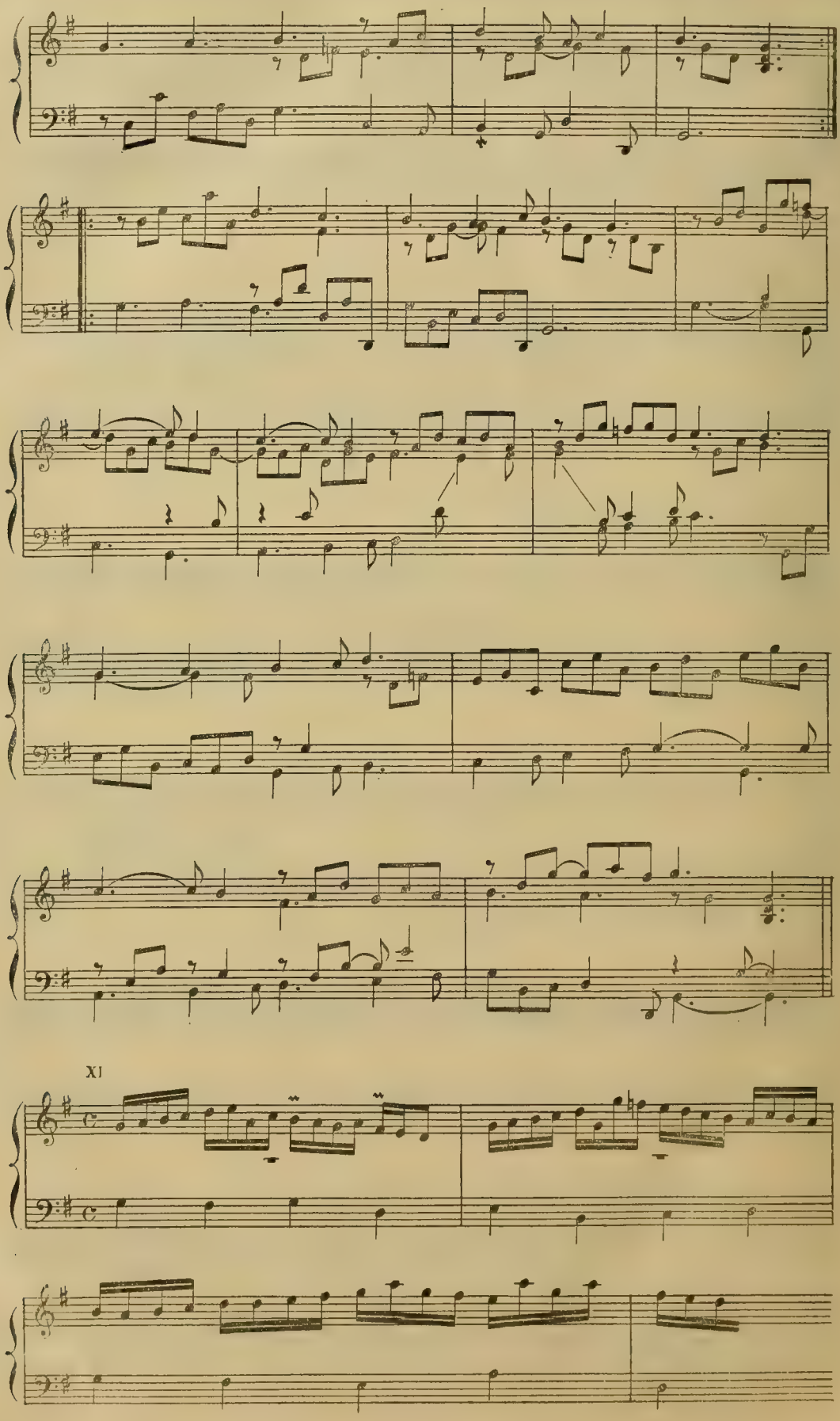


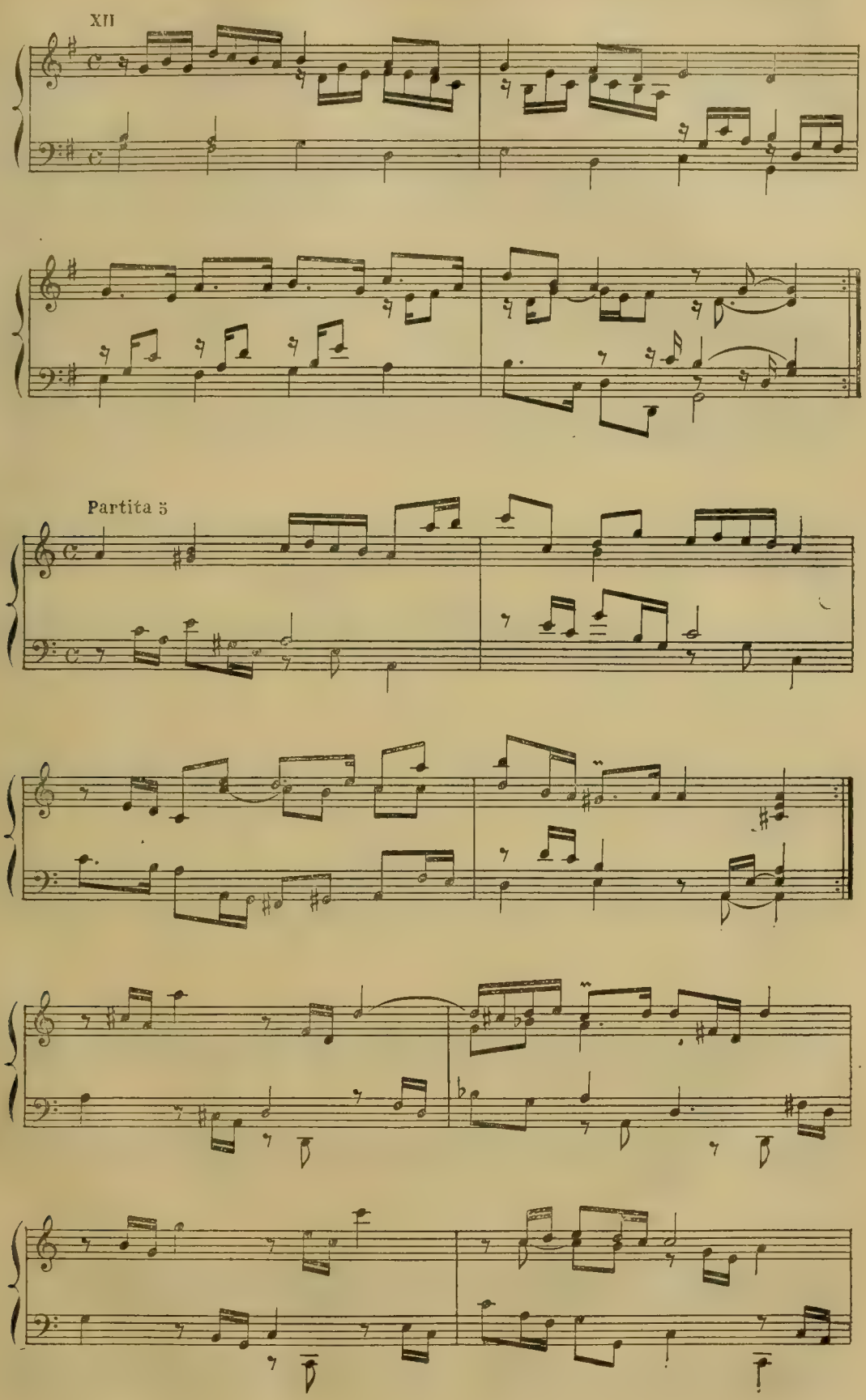
VIII

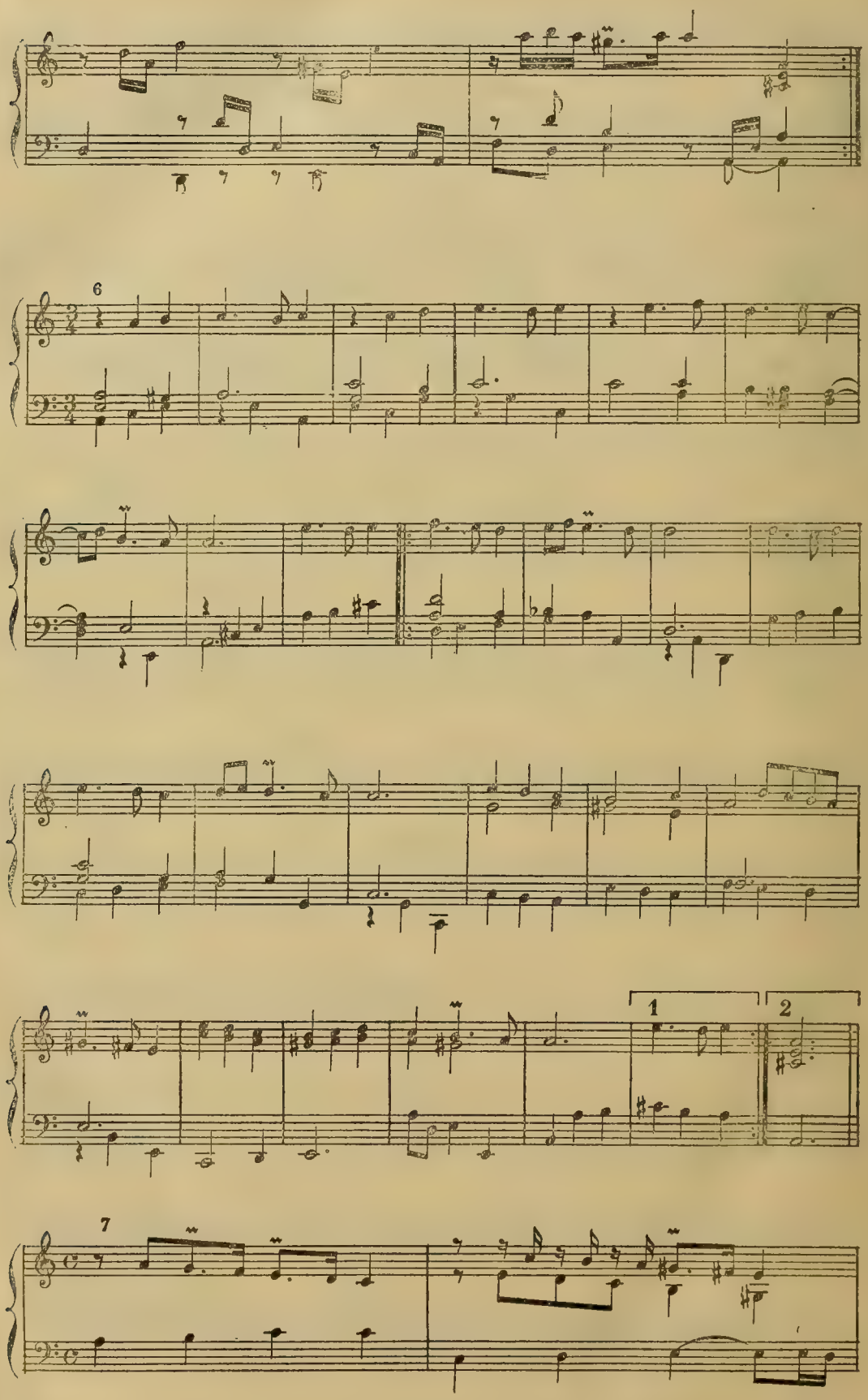


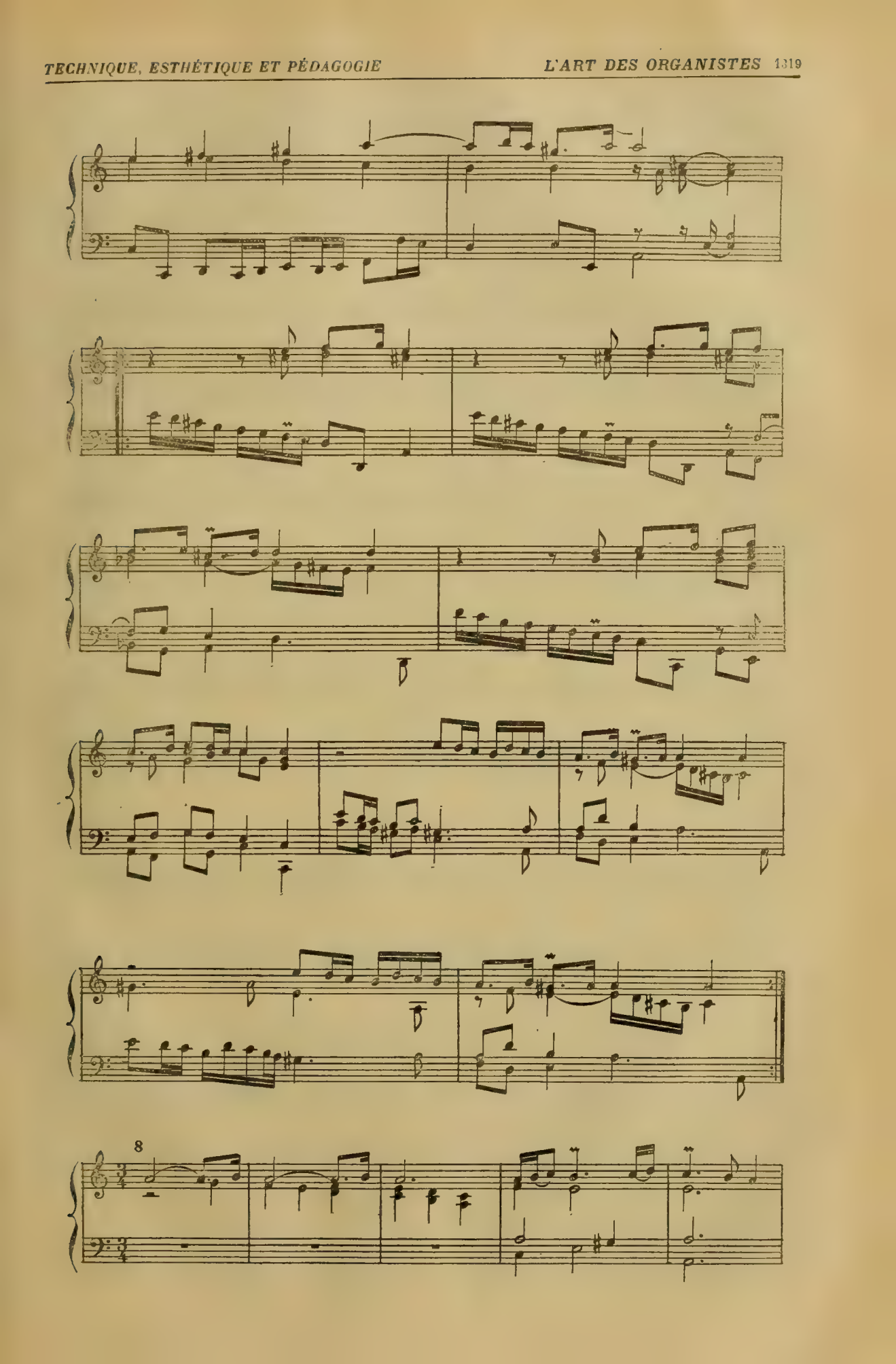
IX

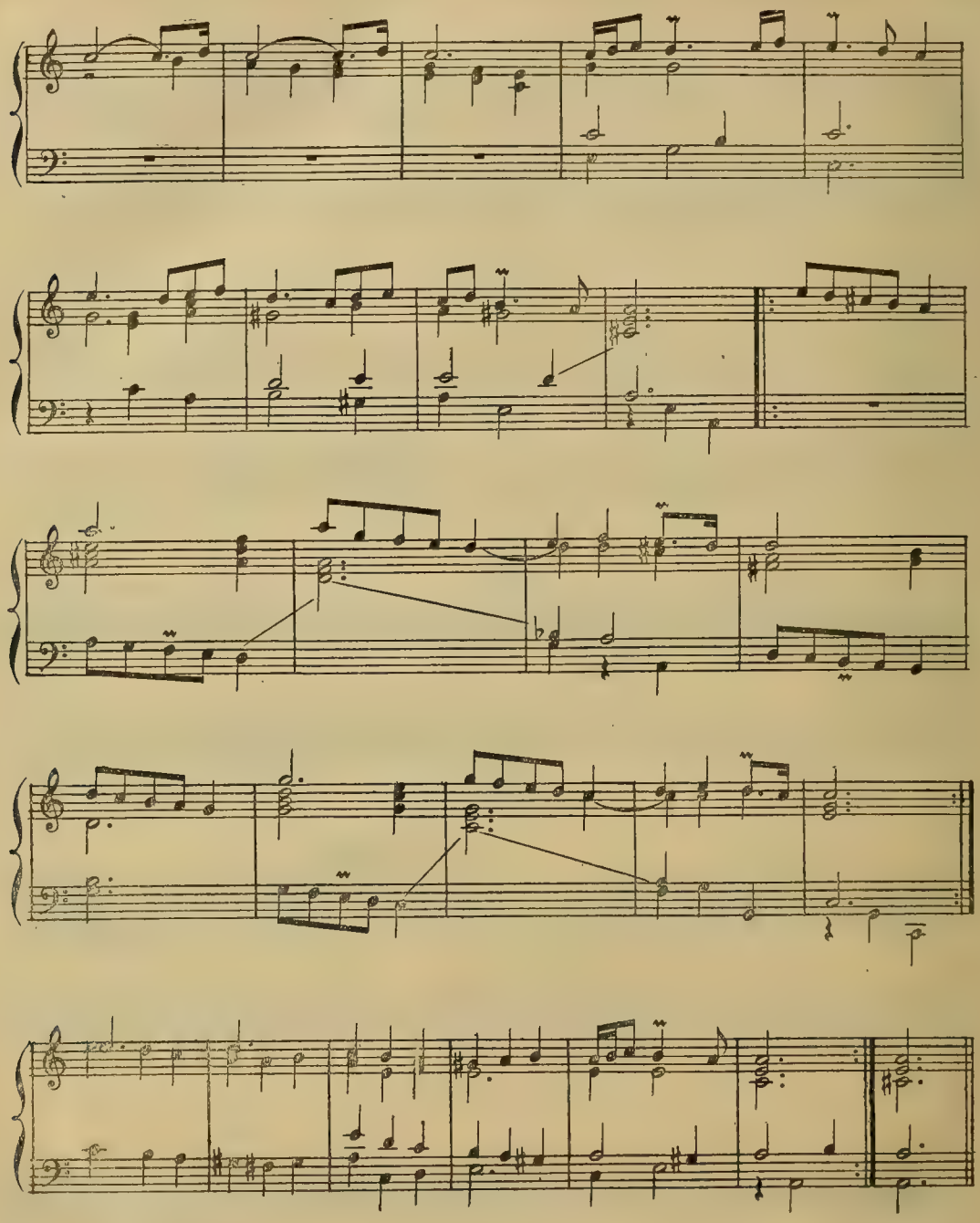



XI


XII
Partita 5


6
1
2
7


8



Les mêmes procédés, et, dans l'harmonie, l'accroissement soudain, ou la diminution du nombre des voix, se remarquent dans le choral *Ach, wie nichtig* (I). C'est là que sont choisis les versets en *la* mineur qui précèdent (p. 1317).

En d'autres pièces, il use des mêmes moyens que les organistes de Hambourg : accords répétés, d'un clavier à l'autre (éd. STRAUBE, I, pp. 14-15)[2], appels de dominante persistants (*ibid.*). Il juxtapose, en séries prolongées, des cadences déterminées par une chute de la basse (*ibid.*), comme Pierre CORNET (éd. des *Arch.* de GUILMANT, p. 189) et comme SCHÜTZ[3].

Somme toute, en dépit de cette détermination, relative du reste, qui donne aux œuvres de BÖHM l'usage de la pédale et des claviers opposés, elles gardent bien souvent l'apparence de pièces de clavecin; elles peuvent, sans trop de dommage, être jouées sur l'orgue; mais l'accommodation technique en reste imparfaite. En même temps, le caractère profane en est trop marqué : ces variations ne trouveraient point de place dans le culte, sinon par fragments; sans doute sont-elles faites pour les concerts que les organistes du Nord avaient coutume de donner[4].

1. Dans le 1er verset, le choral est harmonisé note contre note, sans que le nombre de parties soit déterminé d'une manière constante.
2. Voyez plus haut.
3. *Quando se claudunt lumina* (petit concert spirituel; cf. l'éd. fr. de la *Schola cantorum*).
4. Pour ces concerts d'orgue, je renvoie au chapitre de cette étude relatif aux organistes hollandais.

Il serait injuste pourtant de méconnaître le sentiment religieux dont quelques-uns de ces chorals sont inspirés. Nous en trouverons surtout le témoignage hors des *Partite*, et même dans des pièces dont l'adaptation à l'orgue n'est pas irréprochable : ainsi, dans un beau prélude, au *Vater unser* (Notre Père), très orné dans le chant, trop orchestral d'accompagnement, que RITTER a publié (*Gesch. des Orgelspiels*, II, p. 202)[1] ; ainsi, en d'autres paraphrases du *Pater* allemand. L'une surtout n'est point exempte de ces défauts qui sont alors des qualités dans la région où vit BÖHM, mais l'autre est plus condensée, les accents de prière y sont plus serrés, plus obstinés aussi, et se répètent comme les supplications d'une voix haletante[2].

BÖHM se plait à partager ainsi le discours mélodique : ces suspensions, ces soupirs, qu'il mêle à des invocations obstinées, nous en éprouvons l'effet en maint passage (cf. IV, 3e variation; voyez aussi, à la p. 40 du 2e vol. de l'éd. STRAUBE, les mes. 5-6, le motif de soprano qui jaillit comme une exclamation anxieuse et la réponse apaisante qui suit; dans le 1er vol. de la même éd., observez l'insistant retour sur le *la*, p. 9, mes. 11 et suiv.). Ce dialogue des motifs entrecoupés retarde l'émission du choral, en obscurcit la révélation, comme si l'on craignait de divulguer trop tôt un secret sacré; les phrases pleines de réticences prennent un ton de mystère, et il est des pages, où les mélodies attendues se dissolvent avant d'être accomplies; elles s'efforcent d'apparaître et s'effacent à peine ébauchées, reprennent quelque forme et s'évanouissent : musique d'une poésie profonde, musique troublée, d'ailleurs : images d'une âme débile et agitée, qui a peine à se maintenir dans la règle qu'elle s'est prescrite (II, en particulier la seconde variation). Chez le musicien, la mélancolie du rêveur et la dextérité du virtuose se sont étrangement associées. Son harmonie témoigne encore de ce double caractère de son talent; elle est tantôt émouvante, et tantôt délicieusement habile : les dernières mesures des chorals signalés plus haut sous le n° I et le n° IV témoignent de cette ingénieuse liberté avec laquelle il unit les tons.

* * *

Comme l'œuvre de beaucoup de ces organistes du XVIIe siècle, l'œuvre de FROBERGER appartient autant à la musique de clavecin qu'à la musique d'orgue[3]. Je rappellerai seulement, en quelques mots, que cet élève de FRESCOBALDI, dans ses *Canzoni*, adopte la division en trois, à laquelle son maître s'arrête dans le 2e livre de *Toccate* et *Canzone* (1627); que, dans les caprices, FROBERGER établit des séries de pièces fuguées, dont les motifs sont dessinés à l'imitation les uns des autres, ce qui est encore dans la manière de FRESCOBALDI; que sa terminologie n'est pas sûre, qu'il appelle fantaisies des pièces qui sont en forme de caprice (éd. moderne, 1er vol., n° 1 : pièce sur l'hexachorde), de *Ricercar* (*ibid.*, nos 4 et 6), de *Canzon* (*ibid.*, nos 3 et 5); enfin, il intitule *Ricercar* des fantaisies (nos 1 et 4 des *Ricercari*) ou des *Canzoni* (nos 2, 3, 5, 6), mais point de *Ricercari* proprement dits.

Les *Toccate* de FROBERGER, dans l'ensemble, ont la même apparence que les *Toccate* de MERULO : tenues, passages, intermèdes fugués. Mais ces intermèdes fugués dépendent les uns des autres comme les thèmes de certaines compositions de FRESCOBALDI (elles sont citées plus haut), et FROBERGER obtient par là l'unité de la pièce et une progression dans le mouvement.

Une autre espèce de *Toccata* est particulièrement destinée à l'orgue ; sur certaines pièces (*Toccata* V, p. 14, et *Toccata* VI, p. 16), on trouve cette indication : *da sonarsi alla levatione*. Ici encore FRESCOBALDI a proposé le modèle; mais quel que soit le soin que FROBERGER mette à l'imiter, si bien poursuivie et cependant si libre qu'y soit la mélodie, la suavité merveilleuse et la spontanéité du maître romain ne s'y trouvent point : ce n'est qu'une musique de prière, et FRESCOBALDI avait imaginé une musique de miracle.

L'Italien Alessandro POGLIETTI, qui fut organiste de l'empereur depuis 1661, et périt, tué par les Tartares, pendant le siège de Vienne (1683), peut être cité parmi les musiciens allemands, à cause de l'influence que, par son œuvre, il exerça sur eux. A vrai dire, en ceci, ses pièces de clavecin ont plus d'importance que les pièces qui peuvent être jouées à l'orgue. Les *Ricercari* à 4 voix[4], qui sont parfaitement propres pour cet instrument, sont d'ailleurs d'une structure que les compositeurs de ce temps songeraient plutôt à transformer qu'à imiter. A.-G. RITTER a déjà fait remarquer que ces pièces n'ont presque rien qui les distingue des pièces anciennes du même genre, sinon qu'elles sont moins longues, et c'est un avantage. De même, M. SEIFFERT déclare que POGLIETTI nous ramène au temps de MERULO et de GABRIELI, par ses inversions et augmentations de thèmes, par son goût pour la connexion de divers motifs, par la sobriété de son écriture dépourvue de toute figuration de caractère instrumental. Mais il faut louer, poursuit-il, la sûreté de son contrepoint, l'adresse avec laquelle il enchaîne les accords, l'audace de son chromatisme, et tous les commentateurs sont unanimes pour admirer en lui un inventeur de thèmes expressifs et bien dessinés. Du reste, HAENDEL, qui savait choisir, lui emprunta, pour son 6e *Concerto grosso* (œuvres complètes, éd. CHRYSANDER, 30e vol.), le début de son premier *Ricercar*. Cette manière personnelle de refaire les thèmes le sauve, même lorsqu'il adopte un motif vulgaire : ainsi, la formule déjà usée que PACHELBEL, et bien d'autres après lui, déroulent sans scrupule, perd, chez POGLIETTI, les redites qui la rendent fastidieuse, et s'achève en tons héroïques.

Joh. Kaspar KERL, né en 1627, dans le Vogtland saxon (à Adorf), fils d'un organiste, fut enfant de chœur à Vienne, sous la direction de Giov. VALENTINI. Encore très jeune, il fut envoyé à Rome, pour étudier avec CARISSIMI, puis devint en 1656 maître de chapelle de l'électeur de Bavière. Organiste à Saint-Etienne de Vienne en 1674, de 1680 à 1692 organiste de l'empereur, il prit service de nouveau à Munich,

1. *J.-S. Bach* (coll. Alcan), p. 22.

2. Ms. Frankenberger, p. 99 et p. 106. Les deux pièces sont publiées dans le 40e vol. de l'éd. complète des œuvres de BACH, p. 184 et p. 183.

3. Ses œuvres ont été publiées par M. G. ADLER, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (IV[1] ; VI[2] : X[2]). — Fils d'un maître de chapelle à la cour de Wurtemberg, FROBERGER est né en 1616 et, sur la *Hofkapelle*, de M. G. BOSSERT dans les *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, neue Folge*, XXI, 1912. Sa vie assez aventureuse se termina à Héricourt (1667). M. SEIFFERT a écrit d'excellentes pages sur la musique de FROBERGER dans sa *Gesch. der Klaviermusik*, 1899, p. 169.

4. Publ. par M. BOTSTIBER dans les *Denkm. der Tonkunst in Österreich*, XIII[2]. — Je renvoie, pour le commentaire, aux livres déjà cités des auteurs nommés dans le texte.

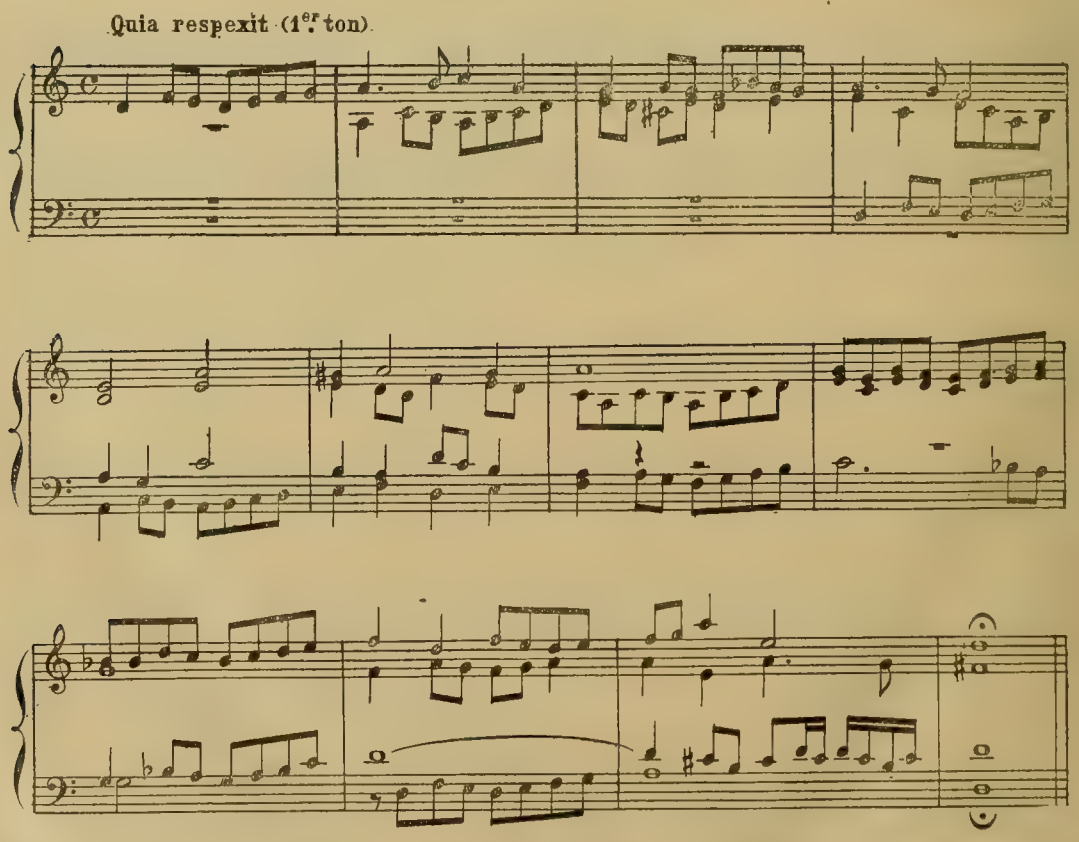
où il mourut en 1693. Toute sa vie, il souffrit de la pauvreté. Quelques-unes de ses pièces furent publiées en 1673, dans le recueil intitulé *Toccate, Canzoni, e altre Sonate, per sonare sopra il Clavicembalo e Organo, dalli principali Maestri Sig : Kerll, Borro, J.-P. Kriegeri composte.* En 1686, il fit paraître à Munich sa *Modulatio organica super Magnificat octo tonis respondens.* Une partie de ses œuvres a été rééditée par M. Ad. Sandberger. Bien qu'il n'ait pu étudier avec Frescobaldi († 1643), Kerl est, à vrai dire, un disciple de l'organiste romain. Sa chacone, sa passacaille et sa *Ricercata* faite pour l'orgue mécanique sont écrites d'après les modèles de Frescobaldi. Il aime, comme lui, les vaines difficultés : une *Toccata* est non seulement mêlée de tons chromatiques, mais les retards harmoniques y abondent (*cromatica con durezze e ligature,* n° 4); une autre est formée *tutta de salti* (n° 5); une troisième est écrite *per li pedali* (n° 6), comme certaines *Toccate* du maître de Saint-Pierre. De ses *Canzoni,* les unes sont divisées en deux parties, les autres en trois. Les thèmes de quelques-unes présentent des notes répétées, comme dans les vieilles *Canzoni alla francese.* Nous y retrouvons aussi des motifs connus : celui de la *Canzone* publiée sous le n° 10 de l'édition moderne est depuis longtemps mis à l'épreuve par les compositeurs.

La 5e *Canzone* (n° 13) nous rappelle Monteverdi, Henrich Schütz, Joh. Guth.

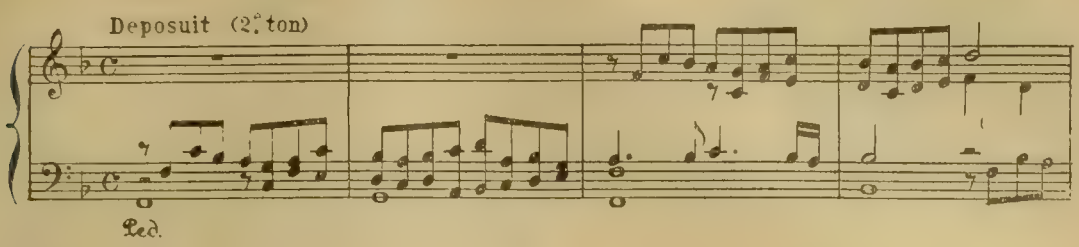
Dans la 6e (n° 14) paraissent des mouvements d'octave qui, familiers aux violonistes, sont employés aussi par Weckmann et Franz Tunder.

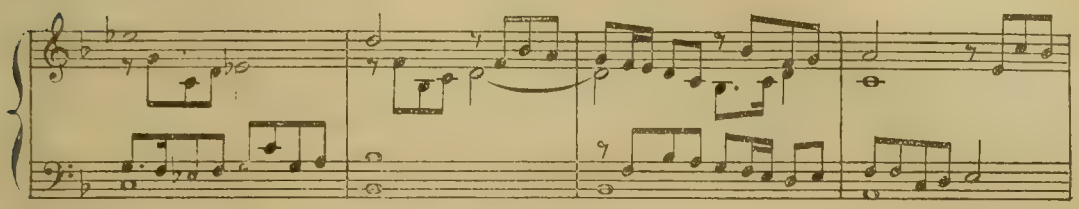
Si, dans les *Toccate* de Kerl, nous avons pu signaler quelques traces de l'influence de Frescobaldi, nous devons cependant observer, avec M. Seiffert, que les caractères de la musique italienne plus moderne y paraissent aussi : fréquents changements de la mesure, cours uniforme des traits. Kerl y introduit, comme J.-J. Froberger, des épisodes fugués. Mais on peut considérer comme une particularité de son style, ses réponses par renversement : ainsi, au début de la 3e *Toccata* (p. 9). Même procédé dans les *Canzoni,* par exemple, dans la *Canzona* du 4e ton (n° 12).

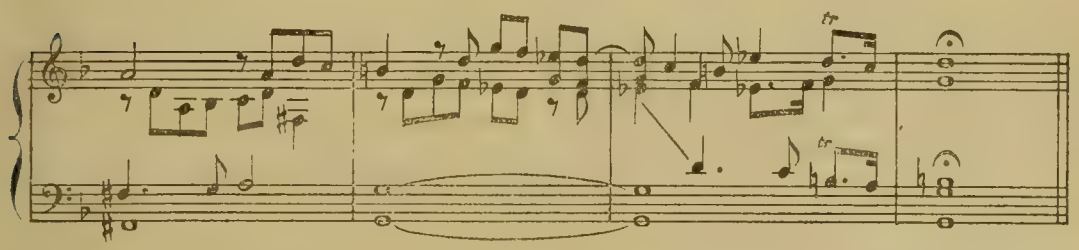
Une fois ses pièces écrites, Kerl garde quelque souci de leur sort : dans l'avis au lecteur de ses versets de *Magnificat,* il recommande aux organistes de ne pas déformer les thèmes qu'il leur présente, selon leur bon plaisir : ce serait remettre au feu un plat bien apprêté pour en faire de mauvaise cuisine. Il donne aussi quelques conseils pour la registration; il faut employer les divers jeux d'après le caractère des différentes pièces : joyeuses et sautillantes, les jeux aigus y brilleront : chromatiques ou sérieuses, les jeux graves y chanteront agréablement, de même que les jeux de sonorité moyenne, mais on n'y admettra point l'*organum plenum.* Il laisse d'ailleurs à l'exécutant le soin de choisir pour le mieux. Voici quelques fragments inédits qui, même sans commentaire, aideront à compléter l'idée que l'on peut se faire de Kerl, d'après les pièces déjà publiées[2] :



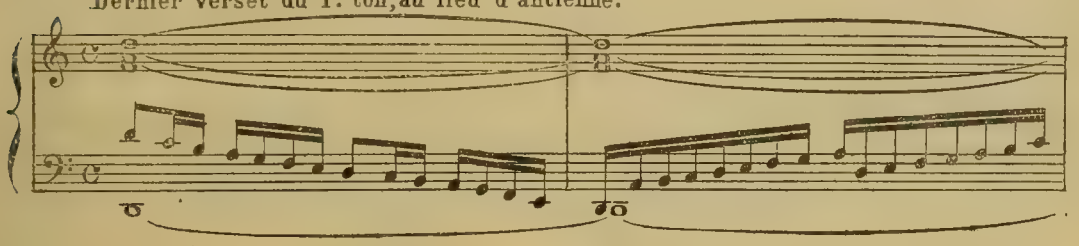
1. *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (II[2]).
2. Ces citations sont prises dans la *Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens,* 1686 (Bibl. du *Liceo musicale* de Bologne).

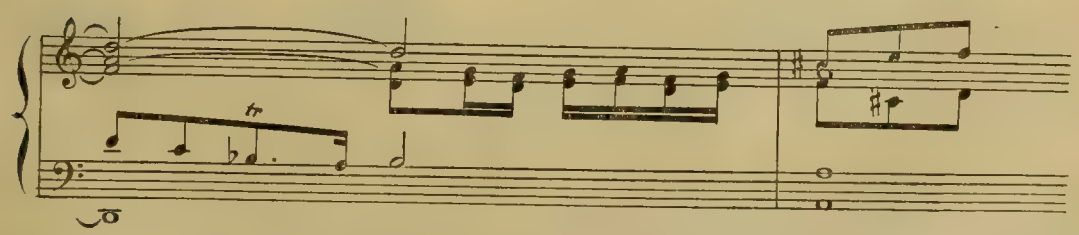






Dernier verset du 1er ton, au lieu d'antienne.





Le plus grand de ces musiciens de Nuremberg, et l'un des premiers organistes allemands de son temps, Pachelbel, né en 1653, élève de H. Schwemmer, puis étudiant à l'université d'Altdorf, s'exerça au contrepoint avec C. Prentz, à Ratisbonne, et, dès 1674, devint substitut de l'organiste Kaspar Kerl, à Saint-Etienne de Vienne. Il séjourna pendant trois années dans cette patrie d'une musique allemande italianisée, et passa, de la capitale catholique, à la ville toute luthérienne d'Eisenach (1677). De là, on l'appelle à Erfurt (1678) à l'église des « pères prêcheurs »[1]. Il y reste 12 ans, et gagne une telle renommée que le duc de Wurtemberg le nomme organiste de sa cour (1690). Mais les troubles de la guerre le chassent de Stuttgard en 1692. Il trouve un abri à Gotha. En 1695, ses compatriotes l'en tirent pour lui donner, à la mort de C. Wecker, l'orgue de Saint-Sébald. Il demeure à Nuremberg jusqu'à son dernier jour (3 mars 1706)[2].

On le voit par ce bref exposé de sa vie, Pachelbel ne s'écarte de l'Allemagne du Sud, où il se forma, que pour vivre en des régions où l'influence des artistes du Midi est encore active : on pourrait donc s'atten-

1. On lui prescrivit de ne pas trop boire et d'éviter la mauvaise compagnie.

2. Ses compositions d'orgue, éditées par M. Seiffert et par M. Botstiber, se trouvent dans les *Denkm. der Tonkunst in Bayern* (V) et dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (VIII).

dre à trouver en lui un second FROBERGER, et, vraiment, par certains caractères de son style, il est bien l'héritier de l'organiste de l'empereur. Mais cet héritage des formes et des formules romaines qu'il reçoit à Vienne s'ajoute, chez lui, au patrimoine protestant. L'ordre romain et la grâce italienne feront la clarté et l'ornement de sa musique : l'âme reste luthérienne, et la simplicité, la gravité des vieux chorals donnent leur caractère aux pages les plus belles.

*
* *

C'est, d'ailleurs, par le choral qu'il convient d'aborder son œuvre. Il avait pris à cœur, semble-t-il, d'observer fidèlement la règle liturgique et de considérer le cantique allemand comme la matière musicale du culte, bien plus que comme un sujet de composition ou de variation. Samuel SCHEIDT en use volontiers avec ces chants d'église comme avec tout autre chant, et il les diversifie de la même manière que des chansons. PACHELBEL ne dispose ainsi le choral en série de couplets que dans les *Musikalischen Sterbens Gedanken*[1] ; en général, il applique sa composition à une seule strophe, de telle sorte qu'il paraît suivre très exactement les prescriptions auxquelles on le soumit, quand il fut nommé organiste à Erfurt : de traiter le cantique, avant que l'assemblée le chante, en préludant d'après le thème (*thematice praeambulando*). Quand il publie, en 1693, huit chorals chez Weigel de Nuremberg, il a bien soin de dire que l'on peut s'en servir à l'office, pour préluder.

Dans la préface qu'il a écrite pour son édition définitive des pièces d'orgue de PACHELBEL, M. SEIFFERT classe les chorals de ce compositeur en plusieurs groupes, d'après la forme dont ils ont l'empreinte. Nous emprunterons sa répartition, en ajoutant quelques exemples typiques.

A. — Fugue tirée des premières mesures du choral : voyez les nos 1, 3, 12, 15, 16, 17, 19, 28, 29, 39, 44 et 70 de l'édition SEIFFERT. Dans les chorals 1 et 3, la deuxième phrase du choral est indiquée.

B. — Duos (*Bicinia*). SCHEIDT en donne le modèle, et les imitateurs de PACHELBEL en écrivent volontiers. Les chorals 20, 26, 42, 61, sont de cette espèce.

C. — Parmi des chorals en trio, il faut distinguer les chorals où la mélodie est au soprano (nos 6, 21, 30, 31, 36, 37, 40, 46, 48 *a*, 68); les chorals où le *cantus firmus* est au ténor (no 52), et les chorals où le sujet paraît à la basse (14, 35, 41, 45, 48, 54, 57, 59, 62, 65, 66, 67, 71).

Les parties d'accompagnement annoncent les motifs. L'un de ces chorals, édité par COMMER, par A. GUILMANT, par M. STRAUBE, et inséré dans la publication totale de M. SEIFFERT, est bien digne de ces témoignages successifs d'admiration. Il a pour sujet le *Vom Himmel hoch, da komm ich her* où Luther a dit la joie des anges et la confiance des fidèles, à la venue de Christ. Je renvoie aux rééditions modernes ceux de mes lecteurs qui ont quelque curiosité de connaître cette petite symphonie de Noël, à demi berceuse, pastorale à demi, comme la symphonie du *Weihnachts-Oratorium* de J.-S. BACH. M. SEIFFERT a remarqué, fort justement, que, dans cette composition, la trame de l'accompagnement se rattache à la trame des interludes ; continuité qui fait parfois défaut à PACHELBEL, comme, d'ailleurs, à Samuel SCHEIDT.

1. Publ. par M. SEIFFERT.

D. — Dans ses chorals à quatre voix, PACHELBEL emploie une forme particulière; une introduction et des interludes en contrepoint annoncent le début et chaque phrase de la mélodie, qui paraît au soprano. Ici encore, les lignes du contrepoint sont parfois alourdies ou simplifiées tellement que l'accompagnement de la mélodie principale n'est plus formé que d'une suite d'accords. Les mouvantes arabesques se confondent ainsi en une harmonieuse grisaille, dès que le trait d'or du cantique s'élève au-dessus de ces figures qui l'annonçaient. Elles disparaissent, comme les prophéties inquiètes et imparfaites disparaissent devant la parole du Messie. PACHELBEL eût été bien ingénieux de songer à cette interprétation mystique; ce serait une belle excuse, pour toutes ces petites fugues, presque aussitôt quittées qu'entreprises, qui lassent comme des essais inutiles. Mais il n'eut sans doute d'autre dessein que d'étendre sa composition et de la rendre plus solennelle en insinuant qu'elle sera savante. Et cette rigidité un peu convenue ne l'empêche pas d'être émouvant.

E. — Un certain nombre de chorals ne sont point réductibles aux types précédents : quelques-uns ont de l'analogie avec les préludes en trio, avec le chant à la basse (24, 49), ou avec le chant au soprano (2, 4, 5, 10, 18, 22, 27, 53, 60, 63, 64, 69).

Enfin, certaines pièces très développées furent peut-être écrites pour les concerts que, à Erfurt, il était tenu de donner chaque année, à la Saint-Jean, pendant une demi-heure, en usant de tous les jeux, afin de témoigner de ses progrès. Presque toutes ces compositions peuvent être morcelées, et on les trouve même, dans le manuscrit, à l'état fragmentaire. L'une seulement (no 7) est d'un tissu tellement bien tramé que l'on ne saurait la partager.

*
* *

Dans ses compositions sur le *Magnificat*, PACHELBEL se montre fort habile. La plupart de ces 94 pièces sont des fugues ; quelquefois même, apparaissent trois fugues successives, dont la 3e est une double fugue où se combinent les thèmes des deux premières : ainsi, dans les versets du 1er ton. On remarque le même procédé, dans une pièce du 6e ton (p. 67) et dans une pièce du 8e (p. 93), et le second thème y est d'un caractère beaucoup plus animé que le premier.

Encore que PACHELBEL n'ait pas ici pour objet de commenter des cantiques, sa musique n'en est pas moins expressive. La recherche de l'écriture ne la dessèche point : même quand il nous ménage, le plus subtilement, des surprises de contrepoint, il garde cette manière large et chantante qui lui est propre; il aime les motifs tendres, mélancoliques, les cadences un peu sentimentales et répand, sur des pages entières, ces teintes douces dont la rêverie allemande revêt ses fantômes les plus chers; figures graves, sérénité mêlée de tristesse, sourires et soupirs, délicieuse confusion de sentiments modérés et contraires. Le dixième verset du 2e ton vaut une confession : il suffit de comparer ces oraisons paisibles, profondes et parfois timides, aux violentes révélations d'un SCHEIDEMANN ou d'un WECKMANN et aux chorals surchargés de REINCKEN, pour distinguer par quels traits essentiels cet artiste nurembergeois diffère des maîtres qui ont conquis le public de Hambourg.

Le reste des compositions pour l'orgue de PACHELBEL consiste en *Toccate*, en fantaisies, en fugues fort simples, en fugues avec prélude ou *Toccata*, et en

Ricercari. Quelques pièces, *Toccate* ou « préambules », ont la brièveté et la simplicité de l'ancienne *Intonatio*. En d'autres *Toccate*, alternent accords et passages, mais il ne s'y trouve point d'intermèdes fugués. Les fantaisies ne rappellent en rien les pièces du même nom des autres compositeurs : des lignes mélodiques y ont, parfois, une singulière ampleur (voyez le début du n° 10). Les thèmes des fugues sont souvent bien modelés, et fort agréables. Pour les *Ricercari*, PACHELBEL se rapproche de FROBERGER : d'autre part, il manifeste, comme J.-C. KERL, de la prédilection pour les réponses formées par le renversement du thème proposé en premier lieu.

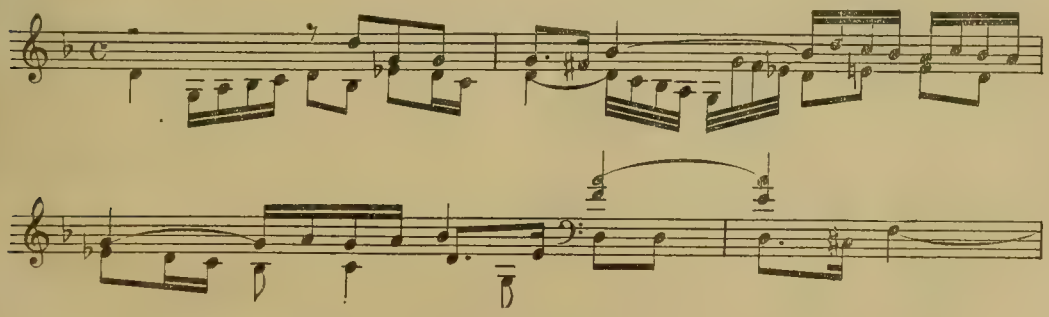
L'orgue de Saint-Sébald de Nuremberg, où PACHELBEL fut organiste à la fin de sa vie, avait été refait en 1691 par le facteur HEYSER de Rothembourg. D'après le sermon d'inauguration que prononça Konrad Feuerlein, cet instrument avait un excellent jeu de principal : le quintaton du positif était extrêmement agréable, et la sous-basse de la pédale était le ferme fondement de toute l'harmonie. Le grand orgue avait 6 jeux, dont 2 de 8 pieds, et une mixture à 16 rangs. Le positif contenait 7 jeux, parmi lesquels 3 de huit pieds : le seul jeu d'anches (*dulcian* de 8) était placé à ce clavier. La pédale était formée de 5 jeux, dont une quinte de 3 pieds.

***

Organiste à la cour de Vienne de 1683 jusqu'à sa mort, ami de PACHELBEL qui lui dédie son *Hexachordum Apollinis*, Ferdinand Tobias RICHTER (1649-1711) mêle dans la *Toccata* des accords et des passages, sans l'enrichir d'interludes fugués. Le thème d'une pièce intitulée *Verseto* appartient à une classe de thèmes où les compositeurs ont, depuis longtemps, fréquemment puisé :

Georg. REUTTER l'ancien (1656-1738), théorbiste, puis organiste à la cour impériale et à Saint-Etienne (1700), plus tard maître de chapelle en la même cathédrale, a laissé quelques fugues et *Toccate*[1]. Dans un *Capriccio* (p. 64), daté de 1696, il renouvelle, par un rythme heureux, le motif des quartes enchaînées que les organistes emploient si volontiers :

Un autre *Capriccio* (p. 67) oppose un motif véhément à un motif pathétique, et se développe bien[2] :



Georg. MUFFAT naquit à Schlettstadt (vers 1635); sa famille venait de la Savoie, où le nom de Muffat n'a pas encore disparu. Elève de LULLY pendant six ans, puis organiste du grand chœur de la cathédrale de Strasbourg établi alors à Molsheim, il fut chassé d'Alsace par la guerre, vers 1675, et se réfugia en Autriche, où l'empereur lui accorda sa protection. De 1678 environ à 1682, il servit l'évêque de Salzbourg, en qualité d'organiste et de valet de chambre, et reçut alors de son maître un *stipendium* qui lui permit d'aller étudier à Rome, près de Bernardo PASQUINI. Après son retour, il conserva son office à Salzbourg jusqu'en 1690, devint alors maître des pages et directeur de la chapelle de l'évêque, à Passau, où il mourut en 1704[3]. En 1690, avait paru son *Apparatus Musico-Organisticus*, où sont réunies douze « *Toccatae majores* » et quelques autres pièces[4]. Le titre l'annonce déjà, ces œuvres sont *stylo recentiori concinnatae*, style qui, assure l'auteur dans l'avant-propos, est bien différent de celui de FRESCOBALDI, dans les œuvres de même nom qu'il avait données il y avait près de 70 ans; MUFFAT prétend former le sien d'après la manière des organistes les plus remarquables d'Allemagne, d'Italie et de France, dont il mélange les manières. M. SEIFFERT indique fort justement que, dans ses *Toccatae*, MUFFAT sut faire le départ entre tous les éléments qui se trouvaient confondus dans l'ancienne *Toccata*. Il en ordonne les épisodes, les enlève à la masse mouvante qui les entraîne et les emmêle, et transforme ainsi

1. Les compositions de ces organistes sont publiées par M. BOTSTIBER dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* XIII[2]).

2. La pièce donnée à la p. 74 de l'éd. moderne est de STRUNCK : voyez plus haut en cette étude. La composition publiée p. 82 est faite sur le choral *Christ ist erstanden* et ne peut avoir été écrite par REUTTER.

3. Voyez les *Quellen und Beiträge zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass* de M. l'abbé VOGELEIS (1911), p. 529.

4. Réédite en 1888 par M. S. DE LANGE.

la longue improvisation tumultueuse des virtuoses de Venise ou de Rome, en des pièces à plusieurs mouvements : tantôt la majesté des accords prédomine, tantôt c'est la vivacité des traits qui occupe tout l'esprit; on y trouve aussi, pour reposer des fugues ou des passages, de jolies prières, tendres comme un air français, ou bien tissées d'harmonies vagues, ainsi que tel intermède de Cesti, ou bien semblables à quelque récitatif. Par là, Muffat, qui nous promettait de fondre, en sa musique, l'art des organistes allemands, français et italiens, nous prouve aussi qu'il n'a pas dédaigné, non plus, à Paris, les chants à la mode, et en Autriche les beaux opéras. Il est inutile de décrire longuement ces *Toccatae,* fort agréables, certes, mais toutes de même structure, et que des éditions modernes ont reproduites. Editions pratiques, d'ailleurs, plutôt que critiques : suffisantes, cependant, pour reconnaître combien cet organiste de l'Allemagne du Sud est proche, pour la technique d'orgue, des Italiens : il indique, il est vrai, quand la pédale doit renforcer le clavier des mains, et quand elle doit être jouée seule, mais il pourrait presque avouer, comme Frescobaldi, qu'il écrit *Sopra i pedali, e senza;* en outre, il néglige l'usage des claviers séparés.

A ces *Toccatae,* dont l'importance est fort grande, Muffat joint quelques pièces de moindre valeur; je signalerai une passacaille, dans la première variation de laquelle il se sert, sous la forme directe et renversée, d'un motif de Merulo.

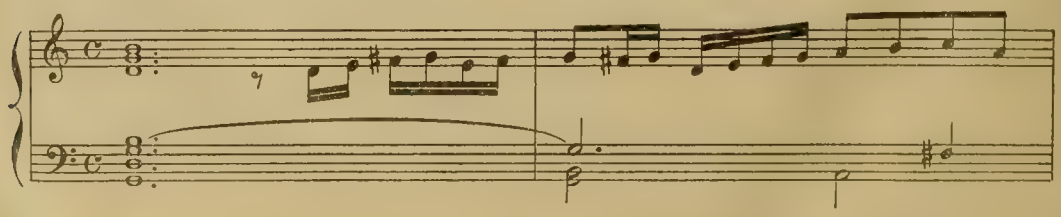
Comme Georg Muffat, Johann Speth se réclame des maîtres d'Italie et d'Allemagne. Mais ce n'est pas seulement en les imitant qu'il cherche l'approbation de ses lecteurs, mais en reproduisant l'œuvre même de ces musiciens fameux. Car il ne donne son *Ars magna consoni et dissoni* (Augsbourg, 1693) que comme un recueil de compositions dont il serait seulement l'éditeur. Cette allégation paraît mensongère. Il a sans doute trop peu de confiance en lui-même pour se soumettre en personne au jugement du public, et il se sert d'un subterfuge que d'autres musiciens ont aussi employé. Mais il est facile de reconnaître que ces divers auteurs, tant étrangers qu'allemands, ont une singulière parenté d'invention et de facture, et qu'ils pourraient bien se réduire à un seul, au seul Joh. Speth sans doute. Dans les *Toccate,* l'usage de la pédale est facultatif. Ces pièces, toutes proportions réduites, ont de l'analogie avec les *Toccatae* de Muffat, et il faut accorder à l'auteur d'avoir su joindre aux fugues qui en sont la part principale des préambules, des intermèdes ou des conclusions d'heureuse tournure. Il est plus étroitement organiste que Muffat, quand il met en contraste, dans la *Toccata quarta,* la force et la douceur de l'orgue, et il se montre organiste d'église quand il ajoute à ses *Toccate* des préludes et versets pour le *Magnificat.*

Parmi les musiciens de l'Allemagne du Sud qui ont suivi l'exemple des Italiens, il faut placer au premier rang Sebastian Anton Scherer.

En 1664, second organiste à Ulm, il grava lui-même et publia une série d' « Intonations brèves » dans les huit tons, auxquelles il joignit, en partition imprimée, huit « toccates » avec ou sans pédale, le tout sous le titre de *Tabulatura in Cymbalo et Organo*[1]. Il a voulu y mettre la « suavité moderne », dit-il, et c'est peut-être dans ce dessein qu'il abuse de la chromatique. Car cette intempérance dans la pratique des motifs rugueux et des harmonies acerbes est tout ce qui le distingue, quant à la forme du moins, de ses modèles. Préludes avec des traits et des tenues, fugues sans grande recherche pour les « intonations », attirail connu pour les « toccates ». Il n'y manque rien, sinon l'invention d'un Frescobaldi, ses rythmes qui réveillent l'attention, ses modulations qui surprennent, ses gradations, sa force expressive, augmentée s'il le faut par des tons altérés, non prodigués, mais judicieusement placés. La médiocre imagination de Scherer ne peut nous dissimuler l'uniformité de ces longues pièces, aux assises tonales trop larges : l'honnête organiste a beau faire bouillonner un torrent de notes sur les vastes degrés, les cataractes qu'il déverse roulent trop régulièrement pour être ennemies du sommeil.

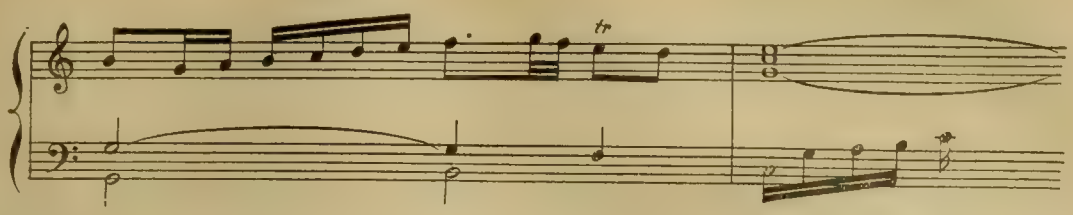
Non seulement par le plan, mais par les motifs, les œuvres de Scherer ressemblent aux œuvres italiennes[2] : dans l'une, il traite la *Bergamasca* de Frescobaldi et de Fasolo, dans une autre, il emploie une formule familière aux Allemands italianisés, Froberger et Kerl, par exemple, formule que nous signalerons encore plus loin chez d'autres compositeurs. Fidèle aux tons anciens qu'il traite en série, disciple consciencieux de maîtres sûrs, Scherer n'innove guère que par ses imprudences, comme nous l'avons vu. Il serait injuste cependant de refuser à son œuvre toute valeur historique : tourné vers le passé, il n'annonce rien, mais il représente fort bien l'art moyen d'un âge puissant.

On peut rapprocher de cette musique de Scherer les compositions de Franz Provintz, conservées en manuscrit à la Bibliothèque nationale (Vm[7] 1817). Datées de 1675 et de 1677, elles sont de beaucoup inférieures aux œuvres de l'organiste d'Ulm, mais témoignent de la même admiration pour les œuvres italiennes, choisies pour modèle. A vrai dire, la terminologie de Provintz n'est pas très sûre : voici le début de ce qu'il appelle *Ricercada octavi toni* (composée le 30 août 1675) :

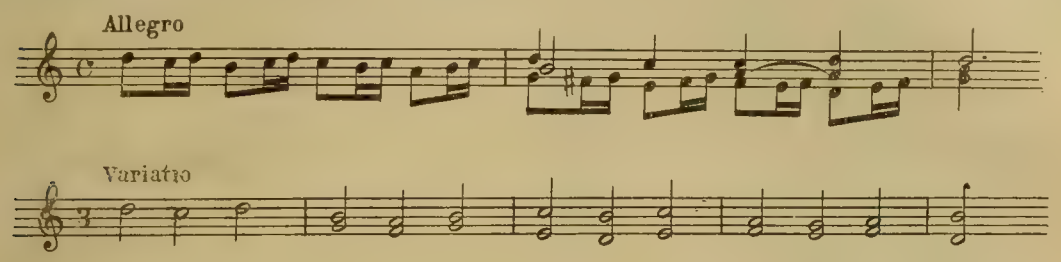


1. Ces pièces ont été rééditées par Al. Guilmant dans ses *Archives.* M. Karl Blessinger a établi que la famille de Scherer était de Strasbourg (*Ulmer Musikgeschichte,* 1913).

2. Voyez ces thèmes dans l'ouv. de Ritter, I, p. 38.



Le même jour, il écrivit une fugue aussi du 8e ton dans laquelle la pédale intervient; elle est suivie de ce qu'il appelle *Variatio praecedentis fugae octavi toni.* Il suffit de lire le commencement de ces deux pièces pour en juger :



Dans une *Intonatio sexti toni,* faite le 1er mars 1677, on retrouve le même appareil de *Toccata,* des séries de diminutions insignifiantes basées sur les accords successifs d'*ut,* de *sol,* de *ré* mineur, et de *la* mineur, des traits brefs que l'on pourrait croire empruntés à Sweelinck, puis une série de modulations qui mènent jusqu'à l'accord de *si,* d'où Provintz regagne le ton.

Ce goût pour les pérégrinations de ton en ton est commun à Scherer et à Provintz, justement à deux musiciens qui se piquent d'observer les modes anciens.

Les pièces de Provintz nous ont été conservées par l'autographe de l'auteur (*manu propria,* écrit-il après le titre de son *Intonatio,* fol. 36 *a*). Quelques *versus,* une *fuga brevis,* une fugue sur la mélodie de *Hanns mein Knecht* (fol. 27 *b*) sont de même écriture et appartiennent peut-être au même musicien. C'est aussi la même main qui a noté ensuite des pièces dont chacune porte le nom de *Canzona.*

* * *

Dietrich Buxtehude, l'un des plus grands organistes d'Allemagne, naquit à Helsingborg, dans la province alors danoise de Scanie (1637 environ). Sa famille était sans doute originaire de la région de Hambourg, et son père Johann Buxtehude, devint, vers 1645, organiste à Elseneur[1]. Disciple direct ou indirect des maîtres hambourgeois, Buxtehude était, dès 1658, établi à l'orgue de Helsinborg, reprenant ainsi l'ancien office de son père. De là, il fut appelé à Elseneur, puis à Lubeck, où il succéda, le 11 avril 1668, à Franz Tunder, organiste à l'église de Sainte-Marie. Il écrivit un grand nombre de motets et de cantates, en particulier pour les « musiques du soir », instituées dans cette église, et composa des pièces d'orgue qui ont été publiées par Spitta (1876), et rééditées par M. Seiffert (Breitkopf et Härtel.

C'est chez Buxtehude que le style des organistes allemands du Nord s'est manifesté sous les apparences les plus heureuses. De tempérament exalté, il paraît s'abandonner à ses caprices de poète et à ses fantaisies de virtuose, mais il ne s'y perd point. Son imagination ne sert qu'à orner les plans qu'il s'est proposés. Car, dans l'emportement de l'exécution, il garde la continuité du dessein, et soumet sa fougue d'homme du Nord, à demi scandinave, à la discipline des maîtres italiens. Ce sont leurs modèles, aux dimensions justement calculées, qui lui offrent le canevas où il brode en figures fantastiques : dans la *Toccata,* la passacaille ou la chacone, il a beau jeu, puisque le tumulte et la diversité y sont de mise. Et sa verve changeante s'exerce même dans les pièces fuguées où, comme chez Frescobaldi, les themes se métamorphosent. A vrai dire, les organistes du Nord de l'Allemagne avaient déjà su prendre exemple sur les Italiens : mais le mérite propre et l'originalité de Buxtehude se reconnaissent à ceci que, mieux que ses devanciers, il arrive à concilier des qualités adverses, et unit, par un mélange singulier, la sagesse à l'étrangeté.

Il suffit de parcourir ses œuvres pour y remarquer les formules caractéristiques des compositeurs hambourgeois : il use de ces octaves rompues que l'on trouve déjà chez les virginalistes anglais et dont Sweelinck transmet la recette à ses disciples allemands; il se sert aussi des sixtes brisées; il aime les roulades orageuses arrêtées soudain, et brusquement reprises; il se plaît au fracas des notes graves qui tourbillonnent. Bien souvent, d'ailleurs, il n'aurait qu'à imiter Franz Tunder, son prédécesseur, pour être dans la tradition commune. Ainsi, quand il s'attarde à des effets d'écho, quand il fait rebondir les accords d'un clavier à l'autre. Il imite aussi Tunder en des tournures qui lui sont plus particulières : par exemple, lorsqu'il attire vers le même point deux gammes en tierces cheminant par marche contraire.

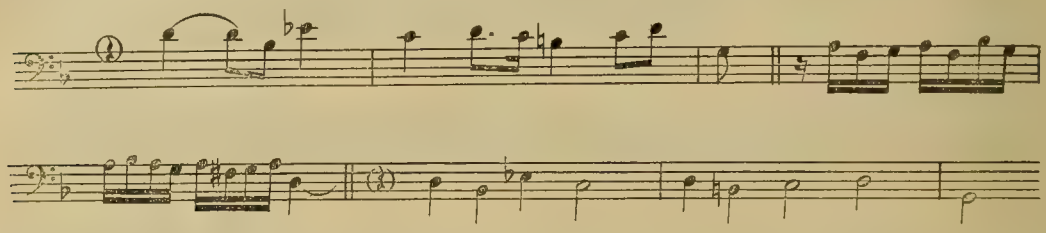
Par les caractères les plus marqués de son style, Buxtehude se range donc parmi les artistes du Nord, tout en se joignant, par la forme, aux italianisants. Mais il ne s'est pas refusé d'emprunter encore à d'autres musiciens. M. Seiffert nous le montre, et en trois thèmes de fugue (*fa dièze* mineur, p. 64 du 1er vol. de l'éd. Spitta; *sol* mineur, p. 78, et *sol* mineur, p. 23),

1. Une étude biographique entièrement fondée sur des pièces d'archives a été publiée en 1920 par M. S. A. E. Hagen, qui m'avait déjà transmis de précieuses indications pour le travail que j'avais fait paraître quelques années auparavant, sur le fameux organiste. L'ouvrage de M. Hagen (*Dietrik Buxtehude*) a été édité à Copenhague.

il se rencontre avec PACHELBEL[1], et l'on peut signaler, chez lui, d'autres souvenirs du même compositeur. En outre, il accepte et accrédite dans sa musique instrumentale, une formule assez fréquemment employée dans les œuvres du chant du XVIIe siècle, par GRANDI, MONTEVERDI, Heinrich SCHÜTZ[2].

On pourrait dire aussi qu'il a pris à SCHÜTZ le goût pour les accords altérés qui, parfois, donnent une force poignante à son harmonie, mais il faudrait avouer que, dans l'application qu'il en fait, il ne suit que son propre penchant, et prodigue, afin de rehausser la modulation, ce que le maître de Dresde réservait pour les épisodes les plus expressifs. Car BUXTEHUDE veut mettre de la recherche jusque dans les moindres choses, et renouveler tout ce qu'il façonne, même si la matière en est commune. Nul ne saurait sauver par tant d'originale élégance des motifs rebattus; il accompagne la suite des demi-tons descendants avec une subtile simplicité; il joint à des mélodies toutes claires d'artificieuses et délicieuses dissonances, ou bien, par le changement d'une seule note, évite la cadence banale et conclut par surprise.

Nous n'entreprendrons pas de donner ici l'analyse des pièces de BUXTEHUDE; remarquons seulement qu'il organise, en strophes de même ton, ses compositions écrites sur basse obstinée, en forme de chacone ou de passacaille. Un exemple suffira, d'autre part, pour montrer comment il a coutume de modifier les thèmes des fugues auxquelles de courts préludes servent d'introduction (n° VII de l'éd. SPITTA) :



Les caractères particuliers de l'art de BUXTEHUDE apparaissent surtout dans une composition en *ut* majeur véhémente et forte (I, p. 17), dans la pièce en *mi* majeur (I, p. 41), dont le début est si lumineux, dans la *Toccata* en *fa* majeur (I, p. 103), dans la pièce en *sol* mineur (I, p. 75), enfin dans les poétiques chacones, l'une, en *mi* mineur, déjà mentionnée (I, p. 12), l'autre en *ut* mineur (I, p. 6).

Comme les musiciens de son temps, BUXTEHUDE est fort parcimonieux pour les conseils d'exécution. Par un avis analogue à ceux que FROBERGER donnait déjà, il nous indique du moins qu'il désire que l'on ne joue pas ses pièces avec une rudesse uniforme et une rigidité inflexible, mais *con discrezione*[3].

Dans ses chorals, BUXTEHUDE ne témoigne pas de la même puissance créatrice que dans ses autres pièces. Il s'en tient généralement aux procédés connus, s'abandonnant aux développements excessifs de l'école hambourgeoise[4]. Souvent, il présente la mélodie en solo, ornée et soutenue d'un accompagnement assez peu significatif. Cette simplicité, imprévue chez BUXTEHUDE, n'est pas sans calcul : le choral *Christ vint au Jourdain* nous émeut par une sobre fierté, et les dernières mesures, où le rythme s'éveille, semblent bien nous annoncer, comme les derniers mots du cantique (1re strophe), une « vie nouvelle »[5]; de même, les chorals *Par la chute d'Adam, Dieu est notre ferme rempart, Puer natus in Bethlehem* (II, p. 85, p. 87, p. 125) ont une dignité vraiment religieuse. Dans les versets pour le *Magnificat*[6], la musique a je ne sais quoi de large et de vaporeux qui pourrait convenir aux cérémonies catholiques; dans le *Te Deum*, au contraire, tout semble inspiré du verset qui prédit « la venue du juge »; les lignes sont dures et le coloris sombre, la véhémence des motifs a quelque chose de farouche. Il faut penser au Christ avec le glaive et la balance[7], il faut se souvenir que ces mots, *justus et justitia Dei*, « étaient un tonnerre » dans la conscience de Luther, pour comprendre que, dans le cantique d'actions de grâces, BUXTEHUDE lance des thèmes convulsifs ou tranchants, avec de grands arpèges de basse qui retentissent comme une menace (II, p. 55).

Ce *Te Deum* est la seule pièce de BUXTEHUDE où une registration particulière soit conseillée, sans précision d'ailleurs, puisque, dans le verset *Te Martyrum* (p. 56), un manuscrit offre, au-dessus de l'entrée de pédale, l'indication *Scharff* (cymbale), jeu qui ne se trouvait pas à la pédale de l'orgue de Lubeck. Il faut, sans doute, appliquer cette mention à l'un des claviers manuels; d'ailleurs, l'âpreté des jeux de mutation sied à cette musique tourmentée, et, encore que nous ne sachions si l'indication vient de BUXTEHUDE ou d'un copiste[8], elle correspond bien aux ressources qu'offraient les orgues du XVIIe siècle. Dans l'orgue de Sainte-Marie, à Lubeck, au temps de BUXTEHUDE, il y avait 54 jeux, avec 3 claviers et pédale[9]. Au grand orgue, les jeux de fonds comprenaient deux 16 pieds, principal et quintaton, deux 8 pieds, octave et *Spitzflöte*; 2 quatre pieds, octave et flûte creuse; les jeux de mutation étaient au nombre de quatre : un nasard (3 p.), une *Rauschquinte* de quatre rangs, une cymbale de quatre rangs aussi, et une fourniture de 15 rangs; on y trouvait enfin une trompette de 16 pieds, une trompette et un *Zink* de 8 pieds. Le positif contenait

1. Ouvr. cité, p. 206.

2. Voyez l'ornementation par trails, de la gamme descendante de la pédale dans sa belle chacone en *mi* mineur.

3. BUXTEHUDE donne cet avertissement, dans sa pièce en *mi* majeur (p. 41). Ces mots, à discrétion, avec discrétion, sont employés assez souvent par FROBERGER (éd. ADLER dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, VI², gigue de la p. 38, X² p. 140, p. 144, p. 146).

4. Comparez les *Chorals II* et *VI* du second volume avec ceux des organistes hambourgeois que nous avons cités plus haut.

5. Ed. mod. II, p. 80.

6. II, p. 18 et p. 25. Le thème du 2e verset du *Magnificat* publ. p. 18 ressemble au th. de la *Spiritata* de Giov. GABRIELI, citée plus haut.

7. Dans le *Jugement dernier* de Memling, on voit le Christ sur un arc-en-ciel avec un lys à droite, une épée à gauche de la tête : un ange cuirassé tient la balance (égl. Sainte-Marie de Dantzig).

8. Le manuscrit paraît avoir été rédigé au XVIIe s.; il contient beaucoup de fautes; pour que l'indication du registre soit juste, il suffit de la placer une ligne plus haut.

9. L'orgue fut réparé en 1670, par Mich. BRUHNS (C. STEIN, *Lübeckisches Tonkunstlerlexikon*, 1887, p. 2). H. JIMMERTHAL a donné en 1889 une description de l'orgue de Lubeck. Un autre instrument, placé dans la même église, comprenait 32 jeux (cf. *Dietrich Buxtehude*, p. 471). L'orgue de BUXTEHUDE est reproduit dans l'excellente étude de M. Felix RAUGEL (*Les Organistes*, Laurens, p. 49).

un bourdon de 16 pieds, et 4 jeux de fonds de huit, principal, *Blockflöte*, flûte creuse et quintaton; une octave de 4 et une *Spielflöte* de 2; les jeux d'anches y étaient de 16 pieds (*Dulcian*) et de 8 (*Bauerpfeife*, régale en entonnoir et voix humaine); une *Sesquialtera* (2 rangs), une fourniture (5 rangs) et une cymbale (4 à 5 rangs) complétaient les ressources de ce clavier. Au récit, on avait principal et bourdon de 8 pieds, octave et flûte creuse de 4, *Feldpfeife* et *Gemshorn* de 2, cromhorne et régale de 8, sifflet (1 1/2), *Sesquialtera* (2 r.), cymbale (3 r.) et fourniture (8 r.) Les 15 jeux de la pédale étaient un principal de 32, un trombone de 24 (commençant au *fa*), une soubasse, un principal, un *Dulcian* et un trombone de 16, une octave, un bourdon, une trompette et un cromhorne de 8, une octave de 4, une *Bauernflöte*, un cor de huit et un cornet de 2, et une fourniture à 6 rangs.

* * *

Parmi les élèves de Buxtehude, nous devons mentionner Daniel Erich, G.-D. Leiding, Vincent Lübeck et Nicolas Bruhns.

Un choral de Daniel Erich, organiste à Güstrow en 1660, a été publié par M. Straube (*Choralvorspiele alter Meister*, n° 14) : nous y remarquons la même fermeté un peu hautaine que dans certains chorals de son maître. Une autre composition est tout à fait dans la manière des musiciens hambourgeois. Erich la traite comme une véritable variation pour le clavecin, adaptée à l'orgue, et il y mélange les procédés particuliers à chacun de ces instruments, employant tantôt les notes répétées, tantôt la double pédale. Ce choral a été conservé par J.-G. Walther (ms. Frankenberger, pp. 201-206). Dans les variations de Leiding sur le chant de Noël « Avec quelle beauté brille l'étoile du matin », figurent aussi les notes répétées, et les effets d'écho y sont encore dans la tradition des maîtres allemands du Nord. Cette œuvre est conservée dans le même recueil que la précédente (ms. Frankenberger, pp. 264-265).

De Vincent Lübeck (1654-1740), organiste à Stade (1674), puis à Hambourg (1702), ont été publiés six préludes et fugues, et deux compositions sur le choral. La force, l'emportement, la fraîcheur, rappellent souvent Buxtehude, ses procédés aussi. Bien que Lübeck n'impose pas de transformations rythmiques à ses thèmes de fugue, il suit cependant son maître dans la construction de ses pièces; il aime, comme lui, les effets de contraste, les surprises, les motifs formés de notes répétées, les basses bondissantes et sûres, qui semblent marquer la mesure à gros coups, pour gouverner un chœur de géants. Que l'une de ses fugues commence à peu près comme une fugue de Buxtehude, M. Seiffert l'a montré, en rapprochant d'ailleurs ce dessin mélodique d'autres dessins de même sorte (ouvr. cité, p. 207). Une série de 6 versets sur le choral « Maintenant, rendons grâces au Seigneur » doit être rapprochée des chorals d'Erich et de Leiding que nous venons de citer. Le choral « Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ » est développé par les mêmes moyens de composition et de disposition que les longs chorals à deux claviers et pédale de Reincken et de Buxtehude[1].

Nicolas Bruhns est certainement le disciple le plus fidèle de Buxtehude; il faut regretter seulement que sa carrière ait été si courte, et que ses œuvres soient si rares. Né à Svabsted en 1665, il étudia vers 1681 à Lubeck, devint en 1689 organiste à Husum, et mourut en 1697[2]. Il avait été pendant quelque temps organiste à Copenhague, sans doute sur la recommandation de son maître, et ce séjour dans la capitale danoise ne fut peut-être pas sans développer en lui le talent d'écrire une musique brillante et forte, puisque, dans cette ville, on avait coutume de donner des concerts d'orgue à l'église. Bruhns aimait d'ailleurs les raffinements de virtuosité : il paraît que, violoniste excellent, il se plaisait à jouer à plusieurs parties sur le violon, en s'accompagnant sur la pédale de l'orgue. Par son prélude en *sol* majeur, qui a été publié[3], nous voyons que l'usage de la double pédale lui était familier. Cette composition agitée est tout à fait dans l'esprit des œuvres de Buxtehude : les phrases houleuses, les tourbillons, les frémissements des basses nous montrent bien quels sont les modèles de Bruhns.

Dans la fugue qui suit ce prélude, c'est encore la manière du maître de Lubeck qui se reconnaît dans les transformations du thème.

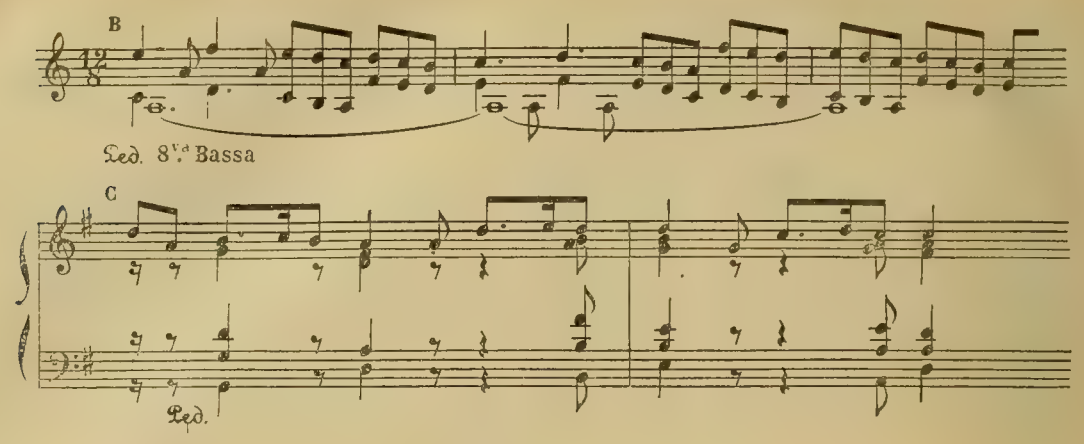
D'une autre pièce de Bruhns, celui qui l'a signalée pour la première fois, M. Werner Wolffheim, a pu dire avec raison qu'il serait permis de l'appeler « romantique »[4]. C'est un prélude en *mi* mineur, dans lequel deux épisodes fugués se dégagent d'une série de fragments de forme plus libre, où le compositeur a mis une incomparable diversité. On dirait qu'il a réuni les meilleures pages d'un livre d'esquisses, où les idées sont bien déterminées déjà, mais non développées. Cette succession d'incidents ne laisse pas de paraître un peu saccadée, et cette impétueuse variété communique à certaines parties du prélude quelque chose de haletant; mais une telle inquiétude ne fait qu'ajouter à la poésie de l'œuvre de Bruhns. S'il prodigue ici les confidences passionnées, et semble dissiper ses biens sans attendre le temps de les voir fructifier, c'est que, peut-être, il a pressenti qu'il devait se hâter de dire ses secrets tels quels. Il livre ainsi un peu confusément les promesses de beaux poèmes que la mort l'empêcha d'écrire, car il y a bien assez de substance dans cette composition, pour en façonner plusieurs pièces différentes. Un musicien parcimonieux aurait tiré tout un prélude de cette phrase âpre et mélancolique par laquelle il commence (A); on ferait une pastorale de ces trois mesures à 12/8 qu'il lui suffit d'énoncer (B); nul ne se contenterait d'un *siciliano* si bref (C) :

1. On doit à M. Gottlieb Harms une édition de tout ce qu'il a pu réunir de Vincent Lübeck (Kiel ken, 1921). P. 4 et pp. suiv., on remarque l'usage de la pédale à 2 parties. — Observons aussi que V. Lübeck aime les fugues doubles.

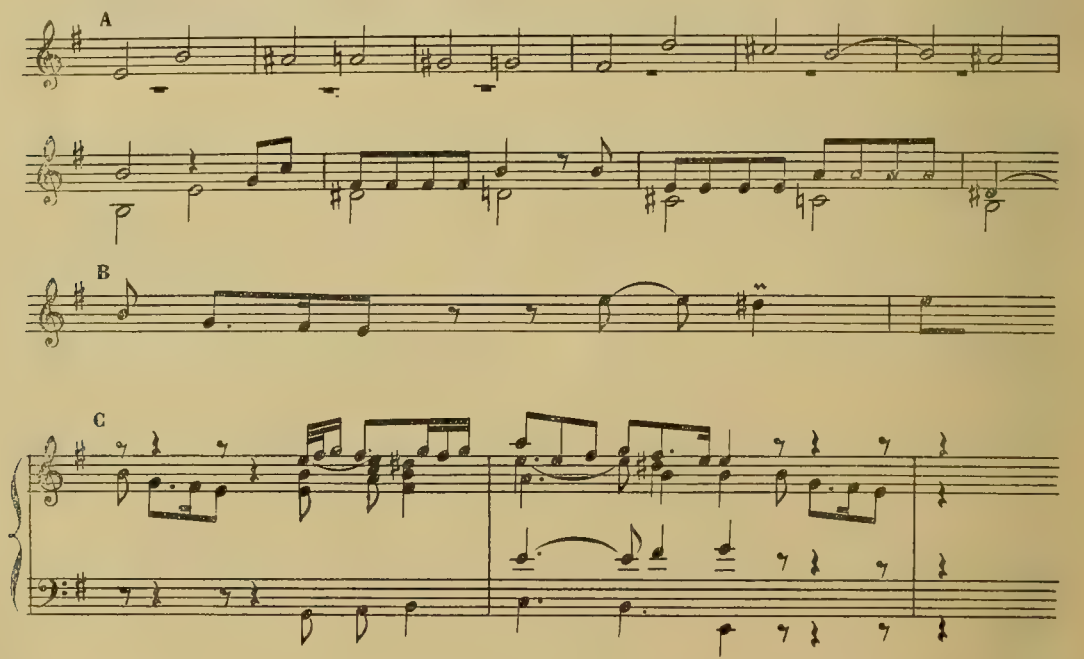
2. Le père de Bruhns était de Lubeck.

3. Fr. Commer, *Musica sacra*, I, p. 7.

4. *Bach-Jahrbuch* 1912.



Les parties fuguées de ce prélude ont seules quelque développement, la première surtout, dans laquelle Bruhns accole au thème chromatique un contre-sujet opiniâtre, comme dans une *fuga doppia* (A); quant à la seconde, mélodieuse et lasse (B), elle se perd bientôt; d'amples accords en soutiennent ou en absorbent le thème, et la péroraison est toute pareille à la péroraison d'un chœur où un soliste alternerait avec l'ensemble des voix et des instruments (C) :



Aussi bien, cette analogie avec la musique des cantates n'est pas la seule dans ce prélude : dans la suite d'intermèdes qui sépare les deux fugues, on trouve, après un passage en accords brisés (*Harpeggio*), une lente progression dont les termes sont séparés par des silences; c'est ainsi que, bien souvent, Dietrich Buxtehude prélude à ses compositions chantées, et, pour que ce souvenir soit plus évident, Bruhns emploie ici (mes. 2-3 et 5-6) une formule chromatique assez fréquente dans les œuvres du maître de Lubeck. Le court *presto* qui contraste avec cette période entrecoupée serait de même en bonne place dans quelque *Sinfonia* d'introduction, et les notes répétées à la basse, dans l'*adagio* voisin, sont encore dans le style d'orchestre de Buxtehude, et avec une signification fixée.

Tels sont les principaux éléments de cette œuvre vigoureuse et troublée qu'il faut souhaiter de voir publier au plus tôt[1]. La même mobilité passionnée se révèle déjà dans un choral de Bruhns, autant du moins que le genre traité peut admettre de fantaisie; c'est par là que cette composition se distingue des longs préludes variés de Reincken et de Buxtehude où le développement est surtout ornemental, tandis que, chez Bruhns, le sentiment y a plus de part. Il suffit de rappeler que cette pièce est éditée, et que le regretté collaborateur de l'*Encyclopédie* Alexandre Guilmant l'analyse dans un travail particulier sur les formes de la musique d'orgue. Enfin, je ne peux que signaler, de Bruhns, une composition que M. Wolffheim mentionne dans le *Bach-Jahrbuch* de 1912 (*Die Mollersche Handschrift*).

*
* *

On peut considérer Johann Pachelbel comme un

1. Je remercie M. Wolffheim de m'avoir communiqué une copie de cette belle pièce. Les citations que j'en donne ne peuvent que provoquer le désir de la connaître tout entière.

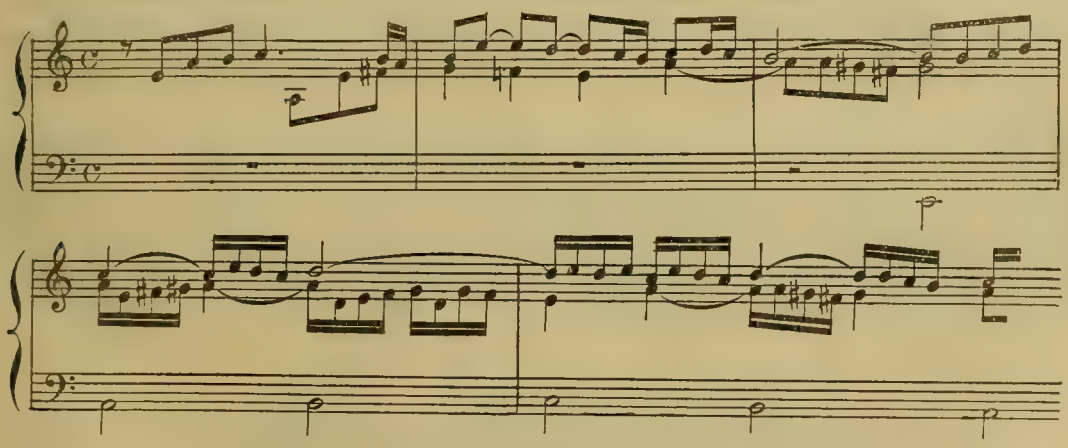
véritable chef d'école. Plusieurs bons musiciens furent ses élèves, et son influence agit sur beaucoup d'autres. Parmi les premiers, qui travaillèrent sous sa direction, on peut nommer ses disciples d'Erfurt, Andreas Nikolaus Vetter et Johann Heinrich Buttstedt; les seconds qui, sans recevoir ses leçons, prirent conseil de ses œuvres, sont fort nombreux; certains sont restés peu connus, Andreas Armsdorf et Johann Graff, d'autres, tels que Georg Friedrich Kauffmann, Gottfried Kirchhoff[1], sont moins oubliés; enfin, la réputation de Joh. Christoph Bach, de J. Michael Bach, de J. Bernhardt Bach et de J. Gottfried Walther ne s'est jamais perdue.

Dans son prélude au *Gloria in excelsis* allemand, écrit à 3 parties, Vetter annonce en contrepoint chaque phrase du choral, dont la mélodie, présentée à la pédale, est accompagnée par de volubiles passages en tierces[2].

Parfois il se contente d'ajouter une basse, de mouvement continu, au chant du cantique.

Le même procédé d'écriture à 2 voix n'est pas négligé par Joh. Heinrich Buttstedt. Cet organiste d'Erfurt (1666-1727), tôt formé par Joh. Pachelbel, tirait vanité de ce qu'il avait eu un tel maître. « Chacun ne peut être élève de Pachelbel, » lui concédait ironiquement Joh. Mattheson, au cours d'un débat qu'il entretint avec lui, au sujet des muances. « *Ut re mi fa sol la, tota Musica,* » prétendait Buttstedt (1717), à quoi Mattheson répliquait : « *Ut re mi fa sol la, todte* (morte) *Musica.* » M. Seiffert a montré comment se manifeste, dans un prélude et un *Capriccio* pour clavecin, l'intempérante virtuosité d'un compositeur capable, par ailleurs, d'écrire en bon style. Car Buttstedt sait manier la double fugue, soit à la fin d'une *Canzona* où il combine le premier et le dernier des cinq thèmes traités successivement, soit pour terminer un *Ricercar* où il a d'abord développé séparément les deux thèmes qu'il rapproche à la fin; il se plaît aussi aux harmonies enchaînées par des retards[3]. Dans certains de ses chorals se retrouve la même exubérance. La même sagesse aussi : le prélude au cantique « Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu », est d'une grave continuité. Nous remarquons au contraire dans les variations sur « Je crie vers toi, Seigneur Jésus », de la sécheresse et une frivole recherche d'effets mécaniques; dans « Si Dieu n'édifie pas la demeure », les accords détachés sont assez déplaisants, et le même abus donne une allure un peu sautillante à la 3e des variations sur « O Dieu, toi le Dieu bon », dont le premier verset a de la grâce, non sans quelque affectation toutefois; le prélude au cantique « La troupe des anges vint du ciel », assez ample, n'est pas exempt d'enflure[4]. Enfin, un verset de « Maintenant réjouissez-vous, chers chrétiens », nous rappelle heureusement Pachelbel[5], et par la disposition à 3 parties, et par le sentiment.

Jakob Adlung considère Andreas Armsdorf, organiste à Erfurt († 1699), comme un compositeur fécond, dont les œuvres n'étaient pas très fortes, mais très agréables à entendre[6]. Les quelques chorals que nous connaissons de lui[7] ne témoignent pas d'une imagination bien vive, ni d'une science remarquable. Quelques mesures feront juger de cet art médiocre; je les tire du cantique *Wer nur den lieben Gott lässt walten :*



C'est aussi comme un témoignage du style moyen de la musique d'orgue thuringienne à la fin du XVIIe siècle, que nous signalons ici le trio que Joh. Graff, né à Erfurt, mort à Magdebourg (1709), a composé sur le choral « Toi qui es triple en ton unité », exemple intéressant, d'ailleurs, de l'emploi continu d'une certaine formule d'accompagnement.

Gottfried Kirchhoff, qui fut organiste à la *Marktkirche* de Halle, tente aussi de donner l'unité musicale à des versets de choral, par le moyen d'un contrepoint de dessin constant. Dans le « Notre père », il s'efforce de maintenir au-dessus de la mélodie les volutes déterminées à l'avance d'une arabesque assez maladroite.

Avec plus de rigueur et plus d'habileté, il établit son prélude au cantique « Je t'aime de tout cœur, ô Seigneur », sur une période obstinée où il reproduit les premières notes du chant.

Il essaye de développer les procédés de Pachelbel

1. Ce que l'on savait de ces organistes a été considérablement augmenté par deux études extrêmement intéressantes de M. Seiffert : *Das Mylau r Tabulaturbuch von 1750*, et *Das Plauener Orgelbuch von 1708* (*Archiv fur Musikwissenschaft*, I, 4, 1919, et II, 3, 1920).

2. Les exemples que je donne, et beaucoup d'œuvres que j'indique dans ce chapitre, se trouvent dans le ms. dit de Frankenberger, que M. le Dr Scheurleer m'a permis d'étudier longuement : je ne saurais assez le remercier.

3. Voyez la *Gesch. der Klaviermusik* de M. Seiffert, p. 233.

4. Publ. M. K. Straube (*Choralvorspiele alter Meister*, p. 47).

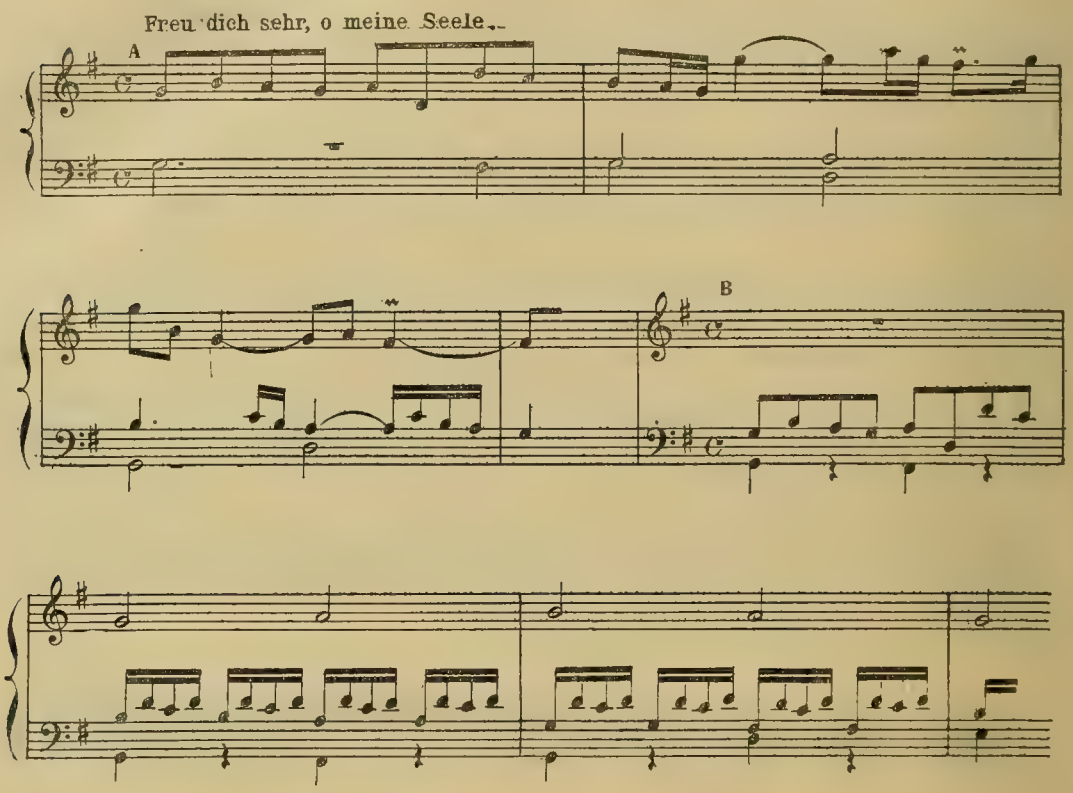
5. Voyez, dans les *Choralvorspiele* publ. par M. Straube, le cantique de Noël n° 31).

6. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, p. 688.

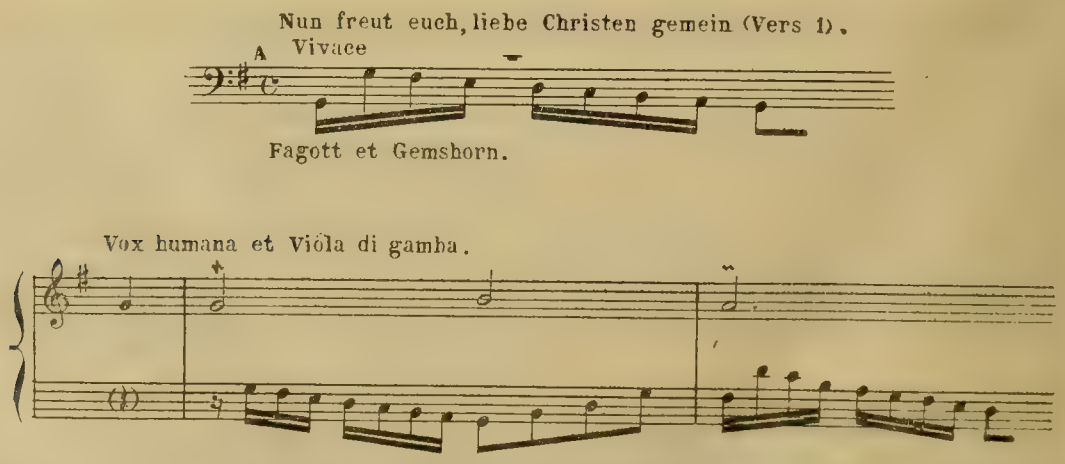
7. M. Seiffert, dans l'étude récente citée plus haut (*Das Plauener Orgelbuch*), signale beaucoup de chorals encore inédits.

dans un prélude au « Notre père » où chaque fragment du *cantus firmus* est non seulement annoncé dans le contrepoint d'accompagnement et présenté au soprano, mais repris encore, en valeurs diminuées et *forte*, sur le positif.

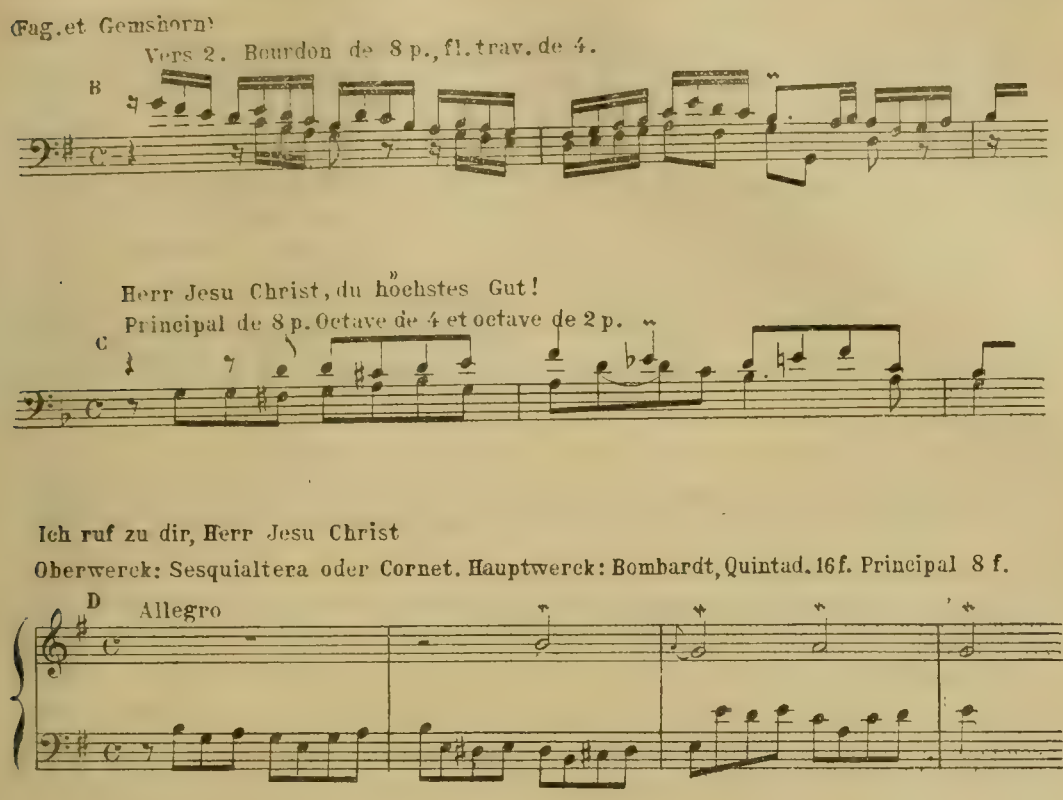
Enfin il traite le choral « Aie grande joie, ô mon âme », en deux versets successifs; dans le premier, à trois voix, la mélodie placée au ténor est accompagnée, au dessus, d'un contrepoint ininterrompu assez mélodieux (A); dans le second, la ressemblance avec une composition d'orchestre est manifeste (B) :



Chez G.-F. Kauffmann (1679-1735), organiste à Mersebourg, le métier est assez vulgaire, mais certains détails ont de l'intérêt. Si le contrepoint semble parfois pénible et banal, la manière même dont Kauffmann adapte ses pièces à l'orgue nous apprend bien des petits secrets que des compositeurs plus savants ont dédaigné de nous transmettre. Beaucoup de ses chorals nous sont parvenus avec des indications de registres : il est utile de reproduire le début de ces versets, où l'on voit comment les organistes allemands du XVIIIe siècle associaient les jeux, et les choisissaient de préférence à d'autres, suivant le caractère de la composition[1] :



1. Ces exemples sont toujours empruntés au manuscrit dit de Frankenberger (bibl. Scheurleer).



Ces quelques citations qui servent à l'histoire de la technique particulière de l'orgue font d'ailleurs paraître les défauts de KAUFFMANN : l'allégresse lourde de « La bouche des ignorants parle » (D) tient presque de la caricature; dans « Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ » (C), l'absence de recueillement est une offense au texte; enfin, dans « Réjouissez-vous, chers chrétiens », le premier verset a plutôt la tournure d'une transcription de cantate que d'une véritable pièce d'orgue. Cette confusion des genres n'était d'ailleurs point condamnée alors, et KAUFFMANN profite de la tolérance commune en d'autres cas encore, par exemple dans le second verset de « Le salut nous est venu ».

A vrai dire, cette liberté profane lui convient mieux que la méditation : il ne sait pas être grave et rester naturel. Le premier verset du même choral, où il croit prendre l'allure d'église, est un amas de formules scolastiques; et, dans « Je ne veux pas me séparer de Dieu », le souci d'être digne le glace. Toutefois, dans un trio sur « Si Dieu n'édifie pas la demeure », il concilie heureusement l'élégance et le sérieux.

Avant d'étudier les œuvres des BACH, il nous reste à considérer les travaux de Joh. Gottfried WALTHER, organiste fécond et de bonne école[1]. C'est un maître, mais de second ordre, et il n'excelle vraiment que dans les compositions où la patience peut suppléer à la force créatrice. Il écrit habilement, et avec une élégante diversité. Fort adroit dans les pièces en canon, il résout tous les problèmes avec aisance, mais cette imperturbable facilité finit par lasser, et l'on est tenté de dédaigner ce qui paraît lui coûter si peu. Il manque d'ailleurs, parfois, de profondeur et de justesse dans l'expression : quand il veut émouvoir, il lui arrive d'être déclamatoire, ou trop recherché, ou sentimental avec fadeur; quand il désire atteindre à la grâce, il s'arrête à la coquetterie, et sa mélancolie même est maniérée. De tels défauts se remarquent surtout dans les suites de variations où le souci de trouver des contrastes peut l'égarer[2]. L'uniforme sérénité lui va mieux, par exemple dans le prélude au choral « Dans ma détresse je crie vers toi », où il semble inspiré par la dernière strophe, pleine d'espoir[3]. Il y a de la noblesse dans « Aie pitié de moi, ô mon Dieu »[4]; le prélude « Loue le Seigneur, le roi puissant[5] » est solennel et triomphant, et WALTHER met de la puissance et de l'ampleur dans le 1er verset de « Notre Dieu est une solide forteresse »[6].

Par ses variations, comme par la forme de beaucoup de ses chorals, WALTHER imite PACHELBEL. Mais par son goût pour les exercices de contrepoint, il se rapproche de Joh. THEILE qui, à la fin du XVIIe siècle, avait ranimé les études scolastiques en Allemagne[7]. Dans *Ach Gott und Herr* (p. 4 de l'éd. SEIFFERT), il forme un

1. L'autobiographie de WALTHER a été insérée par MATTHESON dans sa *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 387.

2. Il est facile de reconnaître ces défauts dans les *partite* ou variations publiées dans les recueils de M. SCHAUBL (cf. l'éd. complète dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1er série, vol. 26-27, p. 1, p. 167, p. 217, voir aussi *Seigneur Jesus, tourne-toi vers nous*, p. 92).

3. *Choralvorspiele alter Meister*, n° 39 (éd. complète, p. 38).

4. RITTER, II, n° 112 (éd. compl. p. 58).

5. *Choralvorspiele alter Meister*, n° 41 (éd. compl. p. 148). Il y a de la grandeur aussi dans *Que Dieu le Père nous assiste* (éd. compl. p. 74) qui figure à tort parmi les pièces de BACH (Peters, VI, p. 62). L'erreur a déjà été signalée par SPITTA.

6. Édition complète p. 54. Cette édition est due à M. SEIFFERT.

7. *Dietrich Buxtehude*, p. 129 et pp. suiv.

canon entre le ténor et la basse ; dans *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (même éd., n° 47), il renverse le contrepoint donné par la basse, et l'exprime au soprano (2e et 3e versets) et, dans les versets suivants, retourne tous les motifs (p. 115); dans *Wo soll ich fliehen hin* (p. 247), il trace de belles lignes d'accompagnement dont l'*evolutio*, ornée, figurera dans la strophe suivante.

Les pièces que WALTHER ne fonde pas sur le choral nous rappellent aussi la manière de PACHELBEL : la fugue d'un *Preludio con fuga* en *ut* (p. 253) est écrite sur un de ces thèmes longs et animés comme les aime le maître de Nuremberg; de même, la fugue en *fa* (p. 266), dont le sujet, d'ailleurs, comprend des notes répétées.

D'autre part, un *Preludio con fuga* en sol (1741, p. 271) et un *Concerto* (1741, p. 275) nous montrent comment WALTHER sut s'assimiler les formes de la musique italienne à plusieurs instruments. Les arrangements d'œuvres d'ALBINONI (p. 285 et p. 289), de GENTILI (p. 303), de GREGORI (p. 306), de MANGIA (p. 309), de TAGLIETTI (p. 330), de TORELLI (p. 346 et p. 350), et ses variations sur une basse de CORELLI (p. 301), nous montrent avec quelle attention et quel intérêt il étudia ces compositions étrangères. Dans son *Preludio con Fuga* en *la* (p. 268), on reconnaît, à la verve à l'entrain continu de la musique, à l'aisance des modulations, qu'il tira profit de son étude.

Entre 1683 et 1727, l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, où jouait WALTHER, à Weimar, était ainsi composé : *Grand orgue*, quintaton de 16 pieds, principal, bourdon, viole de gambe, *Gemshorn* et trompette de 8, prestant, doublette, quinte, fourniture à 4 rangs, cymbale, deux tremblants et accouplement de la pédale; *Positif*, bourdon et quintaton de 8 pieds, principal, petit bourdon et flûte de 4, sifflet de 2, tremblant, accouplement de la pédale, et *Cymbelstern*[1]; *Pédale*, sousbasse et trombone de 16 pieds, trompette de 8 et cornet de 2. Bien que les accouplements aient sans doute compensé en quelque mesure le défaut de jeux de fonds de 8 pieds à la pédale, il se peut que cette imperfection de l'orgue de Weimar ait, comme le fait observer M. SEIFFERT[2], contribué à limiter chez WALTHER l'usage de la pédale, beaucoup moins développé que chez BUXTEHUDE et J.-S. BACH[3].

***

Comme les *Fiori musicali* de FRESCOBALDI (1635), l'*Annuale* (1645) de G.-B. FASOLO est destiné à faciliter aux organistes le devoir de préluder ou de répondre au plain-chant, soit à la messe ou aux vêpres (hymnes et *Magnificat*), soit au *Te Deum*. Quatre pièces fuguées se trouvent à la fin du livre; elles sont écrites sur les thèmes si souvent employés de la *Bergamasca*, la *Girolmeta*, la *Bassa Fiumenga*, et ce « livre d'orgue » renferme le motif *ut, re, mi, fa, sol*[4].

Tandis que FASOLO écrit presque exclusivement pour l'orgue, et l'orgue d'église, Michelangelo ROSSI compose en claveciniste. A la vérité, il intitule ses pièces *Toccate e Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* (Rome, 1657, 2e éd.), mais il faut observer que, par là, il veut dire seulement que ses œuvres sont données en tablature d'orgue et de clavecin, tablature qui est commune aux deux instruments[5]. Il ne nous appartient donc pas de parler ici de ses travaux.

Dans un recueil publié à la fin du XVIIe siècle par Giulio Cesare ARESTI, organiste à Bologne[6], sont réunies des pièces de divers compositeurs italiens du temps. Le titre même nous avertit que le départ n'y est point fait entre ce qui est destiné à l'orgue, ou préparé pour le clavecin : *sonates* (sic) *da organo o cimbalo*, lisons-nous dans la seconde édition « très exactement corrigée » qu'en donna Estienne Roger, d'Amsterdam (Bibl. nat., Vm[7] 1859). Ces œuvres sont empruntées à de « fameux auteurs » qui, malheureusement, ne sont pas tous nommés. Certaines sont des compositions fuguées où un seul thème est développé. Ainsi, tout au commencement du livre, le *Capriccio* de Pietro Antonio ZIANI, organiste à Saint-Marc de Venise jusqu'en 1677; de même la *Sonata* (p. 4) de Carlo Francesco POLLAROLI, de Brescia, organiste de Saint-Marc à Venise depuis 1690[7]; semblablement, les deux pièces (p. 11 et p. 13) du maître de BONONCINI, Giov. Paolo COLONNA, qui mourut à Bologne en 1695; formes analogues enfin chez N. N. DI ROMA (p. 25 et p. 29), qui peut bien être Bernardo PASQUINI, et chez N. N. DI PIACENZA (p. 31). En outre, les sujets comprenant des notes répétées y sont assez nombreux.

Le manque de continuité dans la polyphonie se remarque aussi dans cette musique : une seule voix poursuit le développement du thème, et les autres accompagnent par accords. C'est ainsi que procède COLONNA[8], et les plus habiles ne sont pas exempts de ce défaut; ils se rachètent parfois par un bel entrain et atteignent au lyrisme de la fugue, sans que le mouvement soit dans toutes les voix : Bartholomeo MONARI, de Bologne, par exemple, saura dissimuler, à force de verve, les pauvretés de la trame, dans une fugue en *la* (p. 21), que l'extrême transparence et quelques batteries à la basse semblent désigner pour le clavecin. Chez d'autres, la faiblesse de technique se cache sous les formules d'école : COLONNA écrira, dans sa fugue déjà citée, des passages fort vulgaires, et parviendra cependant à se ressaisir, grâce à l'expansion du rythme.

C'est, sans doute, chez l'éditeur même de ce recueil, chez ARESTI, que la vivacité du style se soutient le plus heureusement; sa dernière pièce (p. 37) est d'une véhémence et d'une clarté toutes modernes[9]. L'indication *Piena* qu'elle porte correspond au « grand-jeu » de nos organistes. Une *Sonata* de MONARI (p. 19) porte la même annotation. Le début, que nous allons citer, a le tour classique, et la modulation y évolue avec une sûreté remarquable :

1. On appelait ainsi de petites cymbales, de même alliage que les cloches, qui s'entre-choquaient si le vent du soufflet les mettait en mouvement. Au XVIIIe s., ce tintement semblait déjà ridicule à certains : cf. ADLUNG (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, p. 408).

2. Préface de l'éd. citée, p. VIII.

3. Dans son étude sur le *Plauener Orgelbuch*, M. SEIFFERT donne la registration du choral de WALTHER *Hilf Gott;* l'accompagnement par la gambe, le chant en canon par le principal et la *Sesquialtera* du positif, d'une part, et le cornet de la pédale, de l'autre.

4. Voyez quelques versets dans le livre si souvent cité de RITTER (II, p. 36) et le début de la bergamasque (I, p. 38).

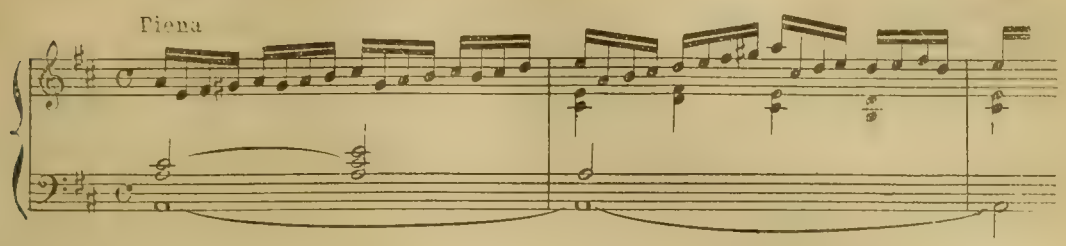
5. On considérerait à tort comme une invitation à se servir de la pédale, l'usage d'intervalles de 10e à la main gauche (éd. TORCHI, p. 284, mes. 1; p. 295, mes. 5; p. 299, dernière mesure; p. 305, mes. 1); on peut les atteindre en arpégeant, ce qui est loin d'être contraire à la coutume des claveciniste de ce temps.

6. D'après la dédicace, ce recueil daterait de 1687. Voyez le 4e vol. du *Catalogo* de la bibl. du *Liceo musicale* de Bologne, 1905, p. 27). On écrit indifféremment ARESTI ou ARRESTI.

7. Publ. par L. TORCHI (*L'Arte musicale in Italia*, III, p. 341.)

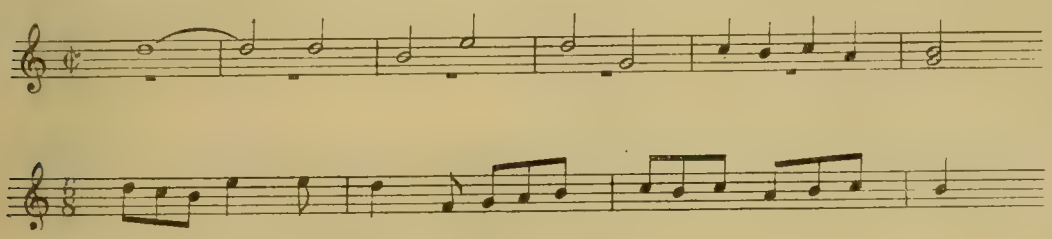
8. Sa pièce est à comparer avec la *Bassa fiamenga* de FRESCOBALDI.

9. Cette composition a été rééditée par M. F. VATIELLI, dans la collection d'œuvres d'anciens maîtres bolonais (*Varie musiche, fasc. 2do*, p. 1).

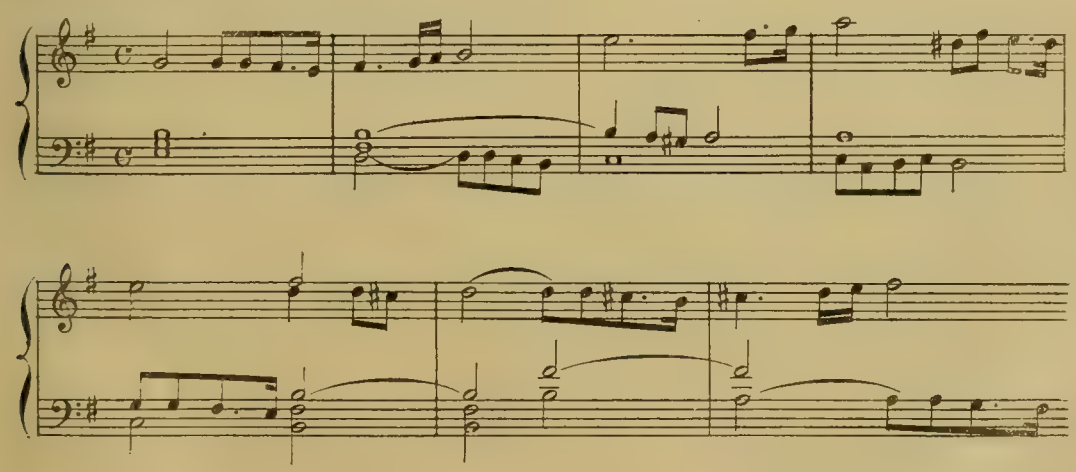


Ici, comme on le voit, l'emploi de la pédale est indispensable : il en est de même dans le prélude que Michel Giustiniani, religieux du Mont-Cassin, écrit avant deux fugues issues du même motif. Les premières mesures du prélude promettent d'ailleurs plus que Giustiniani ne donnera, et le travail fugué se poursuit péniblement, mêlé de traits accompagnés par homophonie.

Comme Giustiniani, Chiava di Lucca (p. 11) traite deux sujets, dont le second est une variation du premier :



A côté de ces pièces, où le contrepoint a si peu d'activité, il en est d'autres où la mélodie s'écoule librement; dans la *Sonata* de G.-B. Bassani (p. 7), le chant a le même essor et les mêmes retours que dans un solo de violon. Le même caractère de tendresse contemplative domine dans les pages écrites pour l'*Elevazione,* avec moins de sourde chaleur, sans doute, chez Aresti (*Elevazione sopra il Pange lingua,* p. 33) que chez Bartholomeo Monari (p. 23)[2], dont la composition est un long acte d'amour; chez l'anonyme de Rome (Pasquini? p. 27), dévote simplicité, au début du moins :



Il se trouve donc que, par leur caractère d'improvisation passionnée, ces pièces ont de l'affinité avec les « élévations de Frescobaldi ». C'est peut-être là, du reste, que les organistes représentés dans ce recueil suivent de plus près l'auteur des *Fiori musicali.* Ailleurs, leur technique imparfaite les retient à distance, ou bien une prudence inconnue avant eux les arrête. Nous avons déjà signalé leurs défaillances de métier, et l'on peut voir aussi qu'ils n'ont plus autant d'audace ou de curiosité que les maîtres des générations précédentes. A cet égard, il est instructif de comparer aux tentatives quasi douloureuses de Frescobaldi, ou même aux efforts de Michelangelo Rossi[3], la sagesse de Giulio-Cesare Aresti, en matière de chromatique (*sonata* 16, p. 35).

Déjà cité parmi les auteurs du recueil d'Aresti, Bernardo Pasquini était né en Toscane (1637). Il prit leçon du fameux chanteur Loreto Vittori et de M. A. Cesti; admirateur de Frescobaldi, dont il copia les *Fantasie* de 1608, il fut organiste de Sainte-Marie-Majeure à Rome, où il eut pour élèves Georg Muffat et G.-M. Casini. Il mourut en 1710, laissant quatre volumes

1. Publ. par Ritter II, p. 38.
2. Ces deux pièces sont aussi données par Ritter (II, p. 42 et p. 40).
3. Voyez, par exemple, la fin de sa 7e *Toccata* (Toscan, recueil cité, p. 309).

manuscrits, dans lesquels, de 1697 à 1708, il avait réuni ses œuvres, sous le titre de *Sonate per gravecembalo*. On doit à M. J.-S. Shedlock une *Selection of Pieces by Pasquini*, précédée d'une étude sur l'organiste romain. D'autre part, M. Seiffert a fait l'analyse de certaines pièces encore inédites. Il observe que Pasquini reprend la forme du *Capriccio* au point où Frescobaldi l'a laissée, et il nous le démontre en faisant voir comment, dans le *Ricercare con la fuga in più modi*, les thèmes successifs proviennent du premier, dont ils sont la variation ou le contre-sujet[1]. Dans les *Canzoni francese*, le principe de la transformation des thèmes est suivi, comme chez Frescobaldi, mais l'œuvre ne se divise pas en 5 parties, 3 de mesure binaire, séparées par des épisodes à 3 temps, et Pasquini ne va pas au delà de deux ou trois parties. On peut citer ici, enfin, parmi les pièces au titre de *Toccata*, deux compositions; dans l'une, se reconnaît le type déterminé par Frescobaldi, avec les tenues à la basse et les traits véhéments des autres parties; dans l'autre, on distingue, mais plutôt comme une ébauche, la *Toccata* semée d'épisodes, à la manière de Muffat. Enfin, la *Toccata con fuga* serait assez analogue à certains préludes avec fugue de Joh. Pachelbel.

La *Pastorale*, éditée par L. Torchi (p. 261 de l'ouvr. cité), imite la cornemuse et prend ce caractère de naïveté feinte qui appartient, par convention, à la musique des paysans. Nous y retrouvons des formules de Frescobaldi et de Caspar Förster. Joh. Heinrich Schmelzer, J.-S. Bach et d'autres encore empruntent aussi au même fonds. Une *Toccata* (Torchi, p. 267) ne manque pas d'une certaine vivacité, et la volubilité mécanique y est excessive dans la seconde moitié de l'œuvre.

*
* *

Au milieu des fils prodigues de Frescobaldi, Giovammaria Casini nous apparaît comme le plus sage de ses héritiers. Non pas qu'il ait entrepris d'augmenter le patrimoine, mais, ce qu'il administre est régi avec une prudence patiente, et au prix des calculs les plus attentifs. A vrai dire, Casini va même chercher plus loin que chez l'organiste de Saint-Pierre les principes de son art minutieux et un peu contraint, car il appartient à ce groupe de musiciens italiens qui, de même que Theile en Allemagne, travaillent, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, à la renaissance de la scolastique. Son maître, Matteo Simonelli, fut appelé le Palestrina du XVIIe siècle, et ce surnom est significatif.

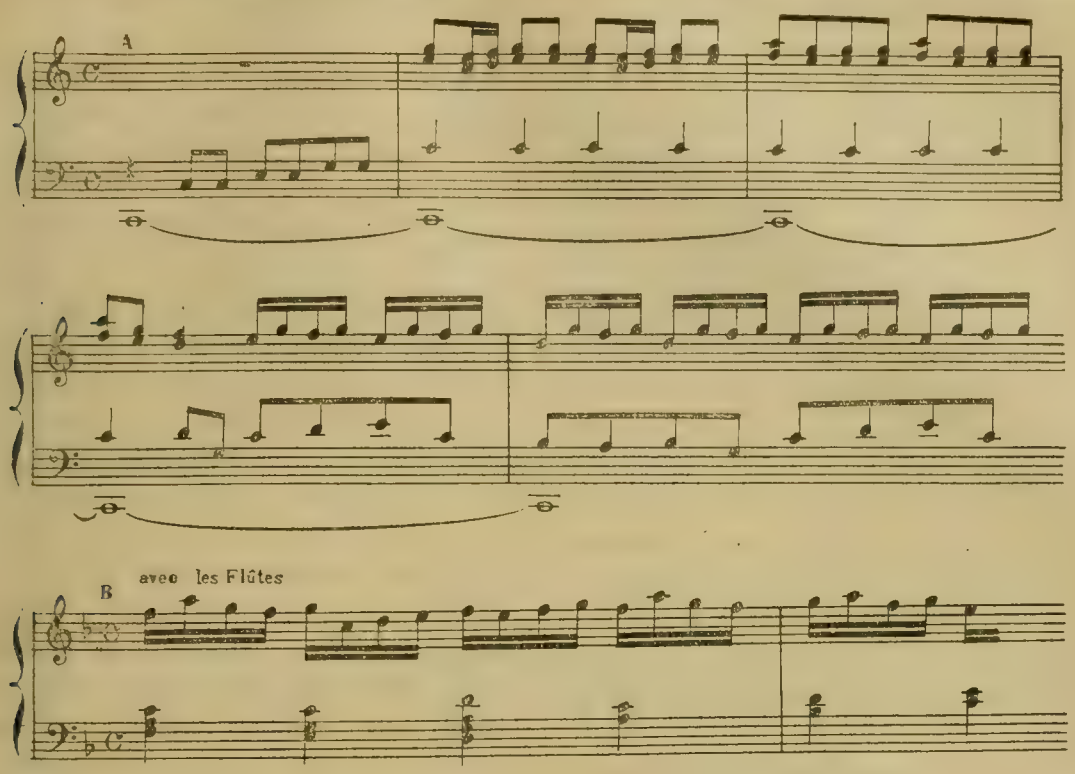
Le titre choisi par Casini pour son ouvrage témoigne déjà de la part que la réflexion y a prise : *Pensieri per l'Organo* (Florence, 1714). Là, sont traités des thèmes de même espèce, en des pièces de rythme différent. Le procédé n'est pas nouveau, mais dans les péripéties de ces fugues, on voit bien qu'elles sont, décidément, de tour moderne. Elles ne manquent ni de modulation dans le ton relatif, ni de divertissement.

De plus, Casini forme de ces accords délicats, surprises d'harmonie, atteintes imprévues à la tonalité, dont l'effet n'est assuré que si la tonalité est ferme, et l'injure subtile. Il sait d'ailleurs mettre du charme jusque dans la confusion où le jette l'usage de motifs chromatiques peu maniables. Que si ce goût pour les demi-tons hasardés le rapproche encore de Frescobaldi, la pratique la plus sage des degrés altérés leur est commune aussi. Dans le premier de ses *Pensieri*, Casini introduit un contre-sujet chromatique, et, pendant quelques mesures, remanie un fragment du *Kyrie delli Apostoli*, contenu dans les *Fiori musicali* (p. 38).

Une partie des *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* de Domenico Zipoli a été composée pour l'église[3]; elle comprend une *toccata*, des versets, des *canzone*, un offertoire, des élévations, une postcommunion et une pastorale. Quand il publia cet ouvrage (1716), Zipoli, né vers 1675 à Nola, fut organiste du *Giesù* à Rome. Dans la seconde partie du livre, tout est profane : l'auteur n'y donne que des suites.

Les pièces destinées à l'orgue sont réunies d'après l'ordre des huit tons. A la fin de chaque ton, se trouve une *Canzona;* mais ce nom ne convient que dans un seul cas, les *Canzone* de Zipoli n'étant que des fugues, à l'exception de la quatrième, qui se divise en trois parties (C, $\frac{12}{8}$ et C), avec transformation du thème dans la seconde et la troisième, et adjonction d'un contresujet fluide dans la dernière. Comme les collaborateurs d'Aresti, Zipoli traite le style fugué avec une certaine nonchalance. Non seulement il abuse du remplissage facile que fournissent les marches d'harmonie (*canzona*, éd. par Torchi, p. 380, mes. 16 et suiv.; mes. 35, etc.; autre *canzona*, même éd., p. 388, mes. 22 et mesures suivantes, etc.), mais il se contente de moins encore, relie entre eux les fragments où le contrepoint est plus fouillé, par des périodes vides, où l'orgue babille à deux voix, comme un clavecin; ou bien, par compensation, il frappe des accords pleins, augmentant soudain le nombre des voix, sans plus de raison qu'il l'avait réduit: polyphonie inconstante et à peu près illusoire, qui se noue et se dénoue suivant les caprices ou les besoins de l'improvisation. Avec cela, beaucoup d'aisance, mais vraiment trop de mollesse. Certes, Domenico Zipoli a de grands souvenirs : sans répéter Frescobaldi, il modèle des thèmes qui ont la même gravité sereine que chez le maître de Saint-Pierre; au début de sa *Toccata*, il s'approprie un peu de la majesté, et même de la violence qui sont particulières à l'organiste romain. Mais il en revient bientôt à cette modération souriante qui est de règle chez ceux qu'il sert. Vraiment, il répond bien à ce que l'auditoire devait attendre de l'organiste, vers 1716, au *Giesù*, et il ne faut pas changer grand'chose pour appliquer à cette musique ce que Taine disait de l'église même où elle fut jouée, observant que « toutes les grandes parties de l'architecture » y sont « renouvelées de l'antique », mais que « le reste est une décoration, et tourne au luxe et au colifichet[4] ». Dans certains versets, Zipoli va jusqu'à la coquetterie, il ne cherche la magnificence que pour l'enjoliver, et il craindrait de laisser du mystère et de l'âpreté dans les accords qu'il groupe en étincelantes auréoles. S'il écrit pour l'élévation, c'est avec une tendresse fade. Enfin, son offertoire (A) ainsi que sa postcommunion (B) sont faits pour rendre la dévotion gaie. On en jugera par le début de ces deux pièces :

1. Ouvr. cité, p. 270.
2. Publ. dans les *Archives* de Guilmant.
3. Voici le sommaire de la *parte prima : Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, postcomunio e pastorale*. L'ouvrage se trouve au Conservatoire de Paris. Torchi (rec. cité) en a donné une partie.
4. *Voyage en Italie*, I, 1866, p. 357.



Il réussit mieux dans la pastorale, puisque le genre est déjà profane et qu'il y réunit trois jolies entrées de ballet, où les flûtes allègres alternent avec les sons traînants, et les amusantes discordances de la *piva*.

A la suite de ses *Sonate per Cembalo*, Bernardino Azzolino della Ciaja publia quelques pièces pour les *grandi organi*. Il prétend que ses essais et contrepoints sont du style grave et large qui convient à l'église et, certes, il s'efforce de paraître sévère : dans ses *Saggi per Organo* (p. 65), les douze modes sont représentés, et dans les 6 *ricercari* qui suivent (p. 69), il a bien soin d'avertir que le 6e (p. 72) est fait avec un véritable *rovescio*. Il a, d'ailleurs, du goût pour cet artifice de renversement : le 4e de ses *ricercari* (p. 71) nous présente un motif qu'il retourne. La septième diminuée descendante qu'il obtient ainsi se trouve déjà, précédée d'une tierce, chez Zipoli et chez nombre de compositeurs du même temps[1].

Aussi longtemps que le clavecin avait participé de la sévérité qui est propre à l'orgue, il importait peu que le répertoire de l'organiste fût dans une certaine mesure commun avec celui du claveciniste. Quand, au contraire, dans ce mélange, ce fut la grâce, légère du clavecin qui l'emporta, le style d'orgue commença de se perdre, et il déchut d'autant plus vite, que la musique du salon faisait de plus rapides progrès. Déjà, dans les pièces du recueil d'Arestii chez Zipoli, chez Azzolino della Ciaja, la confusion des procédés cause préjudice à l'orgue, par l'appauvrissement ou le dérèglement de la polyphonie, par l'excès de vivacité, par trop d'élégance ou par trop de langueur. Il appartient à Giambattista Martini (1706-1784), musicien habile et charmant, de consacrer, par sa science, des abus que son talent mélodieux rendait si agréables. Par ses fugues, il est vrai, il reste dans la tradition, avec un parti pris de sérénité qui ne laisse pas d'être monotone. Dans les autres pièces, il écrit volontiers à 2 parties seulement ou à trois, et la pédale ne paraît guère que pour faciliter des tenues (*adagio* de la 7e sonate de 1742), ou par touches placées çà et là, pour renforcer la sonorité (12e son. de 1742, p. 103 de l'éd. Farrenc). Parfois, les pièces de mouvement lent ressemblent à des solos de violon, lyriques et fleuris. Bien des tournures ont une grâce mondaine dangereuse pour l'orgue, serviteur toujours un peu maladroit de la mode.

Non seulement dans les sonates, mais dans les œuvres de destination liturgique, le *minor conventuale* de Bologne a des manières d'abbé galant, à moins que, enflant la voix et se raidissant, il ne devienne emphatique en cherchant la grandeur, et prenne la sécheresse scolastique pour de la gravité.

* * *

Si les compositions pour l'orgue de Guillaume Gabriel Nivers[2] sont, en somme, assez médiocres, il

1. Ce compositeur s'intéressa aussi à la facture d'orgues. L'instrument considérable qui fut construit à ses frais à Saint-Etienne de Pise (1737) a été décrit par M. Chigi Saracini dans une communication au congrès de l'histoire de l'art tenu à Paris en 1921. Dans un recueil manuscrit dont les pièces peuvent être comparées avec celles des divers auteurs que nous venons de citer, les indications de jeux sont fréquentes et curieuses : *aria mesta e dolente con la voce humana* (fol. 1 ; *flautini soli* (fol. 8 *b* ; *fuga con l'ottava et il flauto* fol. 18 *b* ; dans une *Sonata a 3 Organi*, sont opposés l'*Organo grosso*, l'*organo piccolo* et le jeu de *regale* (fol. 19 *b*). Les remarques *Pieno*, ou *con tutto l'organo* se rencontrent aussi, ainsi que l'imitation de trompettes (Bibl. de M. Prunières, que je remercie de m'avoir communiqué ce volume). On sait que l'orgue de Trente était fameux pour la perfection avec laquelle on pouvait y contrefaire tous les instruments, et le chant des oiseaux (Relation anonyme de 1670, dans le ms. fr. 13375 de la Bibl. nat., p. 190. Voyez aussi le *Nouveau Voyage d'Italie* de Misson qui, quelques années plus tard, est scandalisé par ce tambour, ces cris d'animaux, etc.).

2. Il fut organiste de Saint-Sulpice et de la chapelle royale ; en 1707, il eut Marchand pour successeur chez le roi. Il mourut fort âgé en 1714

faut cependant lui rendre cette justice que, dans son *Livre d'orgue* de 1665[1], il fut le premier à donner au public des pièces dans le goût nouveau. Elles sont d'un style chantant, d'un coloris chatoyant, et l'on voit bien, par les conseils que l'auteur donne à qui les jouera, que son dessein fut de plaire par des mélodies gracieuses, et de compter, pour les rendre plus agréables encore, sur la diversité des jeux. Il demande à l'organiste, en particulier pour bien « couler les notes », de « consulter la manière de chanter, parce qu'en ces rencontres l'orgue doit imiter la voix[2] ». Il aime entendre, sans que rien la trouble, la sonorité de certains jeux ; avec les jeux d'anches, on ne tirera que le bourdon, et encore, le cromhorne « se peut bien jouer seul ». Cependant, il convient de joindre à la trompette le bourdon, le prestant et le clairon, si l'on veut, quelquefois même le cornet. A la voix humaine, il est permis d'ajouter le bourdon et la flûte, et le tremblant à vent lent sera employé en même temps. Le grand jeu se composera du jeu de tierce au complet, de la trompette, du clairon, du cromhorne, du cornet, avec le tremblant à vent perdu, s'il y en a : le reste à discrétion.

La prédilection de Nivers pour les effets de solo se satisfait par des passages à la basse, avec le jeu de tierce, par des récits de cornet avec écho, par des dialogues du cromhorne et du cornet, ou de la voix humaine et du cornet. En somme, tout cela est bien fade, et M. Quittard a très justement observé que l'influence du claveciniste Chambonnières, maître de Nivers, gâta le style d'orgue de ses élèves (*Trib. de Saint-Gervais*, 1901; étude sur *J. Champion de Chambonnières*, p. 36[3]). Quelquefois, cependant, les motifs empruntés au plain-chant sont assouplis et ornés avec une grâce qui ne va pas jusqu'à la mollesse; dans le 2e livre, par exemple (1667), les versets en récit de l'hymne *Christe redemptor* (p. 25), de l'*Ecce panis* (p. 66) nous présentent les thèmes liturgiques interprétés d'une manière pieuse et assez émouvante.

L'excès même de son attachement pour la mélodie conduit Nivers à employer, pour développer ses compositions, des procédés nouveaux : dans son *Offerte en Fugue et dialogue* (2e l., p. 14), le thème, d'abord traité à plusieurs parties, paraît ensuite à un clavier séparé, est amplifié en solo, et figure encore, harmonisé, dans la conclusion; en outre, un motif accessoire, présenté en tierces, est utilisé au milieu de la composition.

Comme Nivers, Nicolas Lebègue (1630?-1702) s'ingénie à faire connaître les richesses du coloris que l'on trouve dans l'orgue. S'il publie un *Livre d'orgue*[4] en 1676, c'est dans le dessein d'y montrer « la manière de toucher l'orgue sur tous les jeux, et particulièrement sur ceux qui sont peu en usage dans les provinces »; il veut donner des exemples « aux organistes éloignés qui ne peuvent pas venir entendre les diversités que l'on a trouvées sur quantité de jeux depuis plusieurs années » ; il avoue même que certaines pièces ne serviront de rien aux organistes qui n'auront pas « dans leurs orgues les jeux nécessaires pour les jouer », et il énumère ces compositions que l'on ne peut guère jouer comme il faut que sur les orgues de Paris : ce sont les versets pour la tierce ou le cromhorne « en taille », c'est-à-dire au ténor, « les trios avec la pédale et les récits au dessus et à la basse de voix humaine ». Il donne enfin des instructions détaillées sur le mélange des jeux. En voici le résumé : pour le duo, le dessus sera joué sur la tierce du positif, et la basse sur la grosse tierce avec le bourdon de 16, au grand orgue; dans les petites orgues, on prendra la tierce ou la trompette et le cornet (sans doute sur un seul clavier); il convient d'imiter la manière de chanter dans le dessus de cromhorne, que l'on accompagnera du bourdon de 8 et du prestant, ou bien du 8 pieds seul, au grand orgue; on joindra d'ailleurs au cromhorne le bourdon ou la flûte du positif. Le solo de cornet, ainsi que la basse de trompette, se joue hardiment, avec accompagnement de la montre et du bourdon au positif; la trompette sera unie au bourdon de 8 et au prestant; on pourra la remplacer par le cromhorne du positif, avec montre, tierce et nasard; dans ce cas, on accompagnera sur le grand orgue, avec le bourdon de 8 et le prestant. A la voix humaine on ajoutera si l'on veut le nasard, on mettra en mouvement le tremblant doux, et l'on fera l'accompagnement au positif (bourdon, flûte ou montre) ou au grand orgue (bourdon, prestant ou flûte de 4). Pour l'écho, c'est le cornet du grand orgue, seul ou avec le bourdon et le prestant, qui joue d'abord : le cornet d'écho fait la première répétition, et la flûte seule du positif la seconde, s'il y a lieu; on accompagne du bourdon et de la montre, au positif. Le trio à deux dessus oppose le cromhorne du positif (seul ou renforcé du bourdon, de la flûte ou de la montre) à la basse de tierce, au grand orgue, avec bourdon de 8, prestant, nasard, quarte de nasard (2 pieds) et tremblant doux. On peut aussi jouer le dessus au positif, sur la montre, le bourdon, le nasard et la tierce, avec la basse sur la trompette seule du grand orgue. Dans les orgues de proportions médiocres, on jouera le tout sur la trompette et le cornet, et, dans les instruments plus petits encore, on exécutera le tout sur la tierce. Lebègue décrit trois manières de combiner les jeux, dans les trios à 3 claviers : 1° le premier dessus au positif, avec cromhorne, bourdon, prestant; le second dessus au grand orgue, sur la tierce, le bourdon (8 p.), le prestant, le nasard et la quarte de nasard, avec le tremblant doux; la basse sur la pédale de flûte (8 pieds); 2° première partie sur le cornet, deuxième sur le cromhorne, avec bourdon et prestant du positif, troisième sur la pédale de flûte; 3° premier dessus avec la trompette, second sur la tierce du positif, et pédale. La tierce « en taille » comprendra bourdon, montre, flûte, doublette, nasard et larigot du positif, avec l'accompagnement du bourdon de 8 pieds, du prestant, du bourdon et de la montre de 16 pieds au grand orgue : le même accompagnement servira pour le cromhorne en taille, dont le chant sera rendu plus distinct par l'adjonction de la montre, du bourdon et du nasard du positif. On pourra aussi ne pas mêler de 16 pieds à l'accompagnement de ces solos en taille. Pour les fugues graves, on emploiera le bourdon, le prestant, la trompette et le clairon, au clavier principal; si l'instrument est petit, on se contentera du bourdon de 4 et du cromhorne. Le grand jeu sera formé du bourdon de 8, avec prestant, cornet et trompette; si l'on veut, on remplacera le cornet par le clairon; ou bien, on réunira au bourdon le prestant, la doublette, le nasard, la quarte de nasard, la grosse tierce, la trompette, le clairon, le cor-

1. Il a laissé 3 livres d'orgue (1665-1667-1675), tous trois à la Bibl. Sainte-Geneviève. La Bibl. nat. ne possède que le 1er et le dernier.

2. Préf. du 1er l. d'orgue. Il donne des indications pour le doigter; de *sol* à *sol*, en montant, à la main droite, il propose cette succession 12343434.

3. M. Quittard a donné un spécimen du style mélodique de Nivers dans la 1re partie de cette *Encyclopédie*, p. 1244.

4. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, d'Al. Guilmant, 9e vol., 1909.

net et le tremblant à vent perdu. Le petit jeu comprendra montre, bourdon, nasard, tierce et cromhorne, ou bien, si le grand-jeu n'est pas très bruyant, on donnera seulement, au petit, le bourdon, la montre et le cromhorne. Dans ces diverses combinaisons de jeux forts, Lebègue, on le voit, n'admet ni les seize pieds ni les fournitures[1].

Lebègue souhaitait aussi que les organistes eussent égard au « mouvement propre pour chaque pièce ». Il indique le caractère de chaque espèce de composition, plaçant dans la catégorie des pièces que l'on touchera légèrement, hardiment, gaiement, ou « vistement », le plein jeu du positif, le duo, le cornet, la basse de trompette, et l'écho; tandis que le prélude et plein jeu doit être joué gravement, le dessus de cromhorne doucement et agréablement, la voix humaine un peu lentement, et la tierce ou le cromhorne en taille gravement. Cette dernière espèce de verset, où la mélodie se déroule au ténor, était, pour Lebègue, « la plus belle et la plus considérable de l'orgue ». Il témoigne d'ailleurs du goût qu'il y prend : ses inspirations les plus heureuses ont été recueillies dans ces pièces, où il semble être le premier à imiter de grands solos de viole, aux périodes larges, au rythme passionné (voyez p. 25, p. 33, p. 47, p. 52 de l'éd. moderne). L'accompagnement de ces phrases qu'il s'est plu à modeler montre aussi qu'il « s'est attaché à trouver de l'harmonie » le plus qu'il lui a été possible, ainsi qu'il le déclare, d'une manière générale. Cette application à chercher de nouvelles suites d'accords n'est pas sans résultats : ainsi que dans ses pièces de clavecin (1677), il établit, sur des motifs chromatiques, des enchaînements d'harmonie que le vulgaire n'admet pas encore (p. 31, système 5, mes. 2-3; p. 49, syst. 2). Dans le contrepoint, il a moins d'originalité. Ce qu'il appelle fugue est plutôt une rêverie sur un thème donné, qu'un exercice précis, où la raison domine. Mais cette logique nonchalante, cette langueur même et cette indécision peuvent avoir un certain charme. De même, en ses trios, l'écriture n'est certes pas très remarquable, et pourtant les voix s'entrecroisent parfois très agréablement. C'est que, à défaut d'une science très assurée, Lebègue a le privilège de découvrir ce qui produit bel effet. Il connaît tous les moyens de faire valoir, par l'exécution, toutes les finesses de ce qu'il a écrit, par exemple quand il imagine de jouer de la même main sur deux claviers différents (p. 36). On prétendait même qu'il demandait, au besoin, à un élève de l'aider à jouer certaines pièces où l'harmonie s'étendait au delà de ce que ses doigts pouvaient atteindre.

Le second livre contient des versets pour la messe et pour le *Magnificat* des 8 tons, « pièces courtes et faciles »; mais, dans le 3e livre, Lebègue est, de nouveau, brillant et abondant. Ses « grandes offertoires » sont faites sur des thèmes clairs et vigoureux, et même sur des motifs de fanfares guerrières. On trouve ensuite quelques versets de plain-chant, des Noëls, des symphonies analogues aux pièces destinées, en ce temps-là, à un ensemble d'instruments à cordes, des élévations d'un tour délicat, enfin une pièce où est reproduit le son des cloches, quand elles tintent lentement, avec une grosse voix, et quand elles babillent dans un carillon très clair, et un peu désordonné.

1. On peut se rendre compte de l'état de la facture d'orgue de ce temps par le devis de l'orgue construit à Corbeil en 1675 (notice biographique jointe aux œuvres de Lebègue, p. XII). Le devis de l'orgue de Saint-Germain des Près, plus complet (1667), se trouve dans le ms. fr. 18518 de la Bibl. nat. (fol. 213).

Lebègue eut pour élève Nicolas de Grigny; d'Agincourt, organiste du roi en 1714, se forma sans doute aussi près de lui, et on peut croire que J. Pitais, organiste à Tours en 1701, avait reçu de ses leçons.

Né vers 1625, Nicolas Gigault était organiste de Saint-Honoré dès 1650 (Bibl. nat., ms. franç. nouv. acq. 10247, acte du 26 juin 1650); bientôt après, il devint organiste de Saint-Nicolas des Champs, et, plus tard, de Saint-Martin des Champs; en 1685, il avait, en même temps que les orgues de ces deux églises voisines, l'orgue de l'hôpital du Saint-Esprit. En 1658, il avait pris part, comme instrumentiste, à la représentation du ballet royal d'*Alcidiane*. Il passe, d'ailleurs, pour avoir été l'un des maîtres de composition de Lully, et il eut, en 1706, à juger Rameau, qui désirait obtenir l'orgue de Sainte-Madeleine en la Cité. Il mourut en 1707[2]. Un livre de Noëls, faits pour l'orgue, le clavecin et divers instruments, fut publié par lui en 1682, et son œuvre principale, un *Livre de Musique pour l'Orgue* « contenant plus de 180 pièces », parut en 1685 (*Arch.* d'A. Guilmant, 4e vol., 1902). Dans le recueil de 1685, Gigault nous montre bien ce que l'on peut regarder comme admis et consacré par l'usage, dans la musique d'orgue française, régie par les lois de l'Eglise, les traditions du genre et le goût du temps. Il obéit avec scrupule aux préceptes du cérémonial : de peur de prolonger l'office par ses versets, il s'applique à composer des pièces « que l'on peut finir dans plusieurs endroits », sans les jouer tout entières, et pour bien faire connaître qu'il ne change rien au plain-chant parisien, il en donne la mélodie en notes égales, avec la pédale de trompette. Quant aux vieilles coutumes des organistes français, il les observe assez pour écrire une fugue sur le *Pange lingua*, « à la manière de feu M. Titelouze » (p. 107 de l'éd. moderne), c'est-à-dire en traitant tour à tour chaque phrase du chant en imitations : en outre, le dessin de ses motifs est d'une raideur encore bien ancienne. Et cependant, Gigault s'efforce de prouver, par ses solos, qu'il a de la grâce et du sentiment, comme on l'exige alors; mais c'est en cela sans doute qu'il est le moins heureux, car ses motifs manquent en général de charme, et sa manie d'en marteler le rythme est loin de les embellir[3]. Même dans les versets de « tierce en taille », où ses contemporains mettent souvent tant d'expression et tant de feu, il se démène en vain, étend ses « roulements » jusqu'à l'*ut* aigu et jusqu'au *fa* grave (p. 170), sans arriver à donner la vie à son ouvrage[4]. La sécheresse et la gaucherie des traits n'est rachetée chez lui que par une certaine habileté à trouver des harmonies audacieuses et expressives (voy. p. 37 et p. 50 de l'éd. moderne)[5]. Il faut encore lui savoir gré de l'intention qu'il a d'user avec ampleur du style fugué. Il s'y essaye en particulier dans une « fugue poursuivie à la manière italienne » (p. 77), où il développe le thème à 4 temps, puis à 3 temps : composition dont la première partie n'est pas dépourvue de mouvement et de cohésion, et dont la seconde est d'un tissu extrêmement lâche. Le souvenir de Frescobaldi

2. Voyez une étude biographique sur Gigault, dans la *Revue musicale* (1er juillet et 1er octobre 1903).

3. Non seulement il abuse de la cadence pointée, mais il admet que, pour animer le jeu, on ajoute encore « des points ou l'on voudra ». Il donne, dans le livre de 1682, une allemande « avec les ports de voix », sous lesquels les lignes disparaissent.

4. La tierce en taille de la page 124 a cependant quelques passages assez agréables.

5. Le prélude où se trouvent les harmonies signalées à la p. 50 est du reste une des pièces les meilleures de Gigault.

est, ici, bien lointain. En d'autres pièces, présentées sous le titre de fugues, on ne trouve que des espèces de duos où les imitations ne sont même pas conduites avec beaucoup de persévérance (p. 8, p. 56, p. 57). Les noms que GIGAULT choisit sont aussi trompeurs quand il nous annonce comme une fugue « prise de près » un fort modeste travail de contrepoint, où les entrées sont rapprochées (p. 48), et quand il nous désigne comme une fugue « recherchée » un verset dont le début seul a quelque ressemblance avec une fugue (p. 32). Il aurait été bien prétentieux aussi de s'emparer d'un thème tel que celui qu'il emploie pour sa « fugue grave du 2e ton » (p. 84), s'il avait connu ce que ses contemporains BUXTEHUDE et PACHELBEL étaient capables de tirer du même sujet[1].

Dans les conseils que GIGAULT donne aux organistes qui joueront ses pièces, on peut voir qu'il admet le grand tremblant avec les « grands jeux d'anches », pour les préludes, et qu'il conseille de toucher, dans les trios, le premier dessus sur la tierce du grand orgue, et le deuxième, du pouce de la main droite, sur le cromhorne du positif, tandis que la main gauche fait la basse au grand orgue sur la tierce.

En 1690, François COUPERIN, frère de Louis, et organiste de Saint-Gervais, obtint un privilège pour la publication de pièces d'orgue dont on n'a pu retrouver, jusqu'à présent, que des exemplaires manuscrits. Ces compositions, qui comprennent deux messes, ont été éditées par A. GUILMANT dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

Dans la première de ces messes, qui est destinée aux paroisses, pour les fêtes solennelles, il y a des traits plus brillants et plus de recherche que dans la seconde, écrite pour les couvents. COUPERIN va jusqu'à employer la pédale à deux parties, formant un canon sur la première phrase du *Sanctus* (p. 145); un autre verset (3e couplet de l'*Agnus Dei*) est un dialogue fort animé « sur les grands jeux », où sont traités des motifs dont la marche par quartes n'a certes rien de nouveau[2], mais dont l'enchaînement se prolonge avec un ordre, un esprit de suite et une vivacité qui se montrent bien rarement auparavant dans la musique française. L'ampleur de l'offertoire (de la p. 137 à la p. 144) est aussi digne de remarque; on peut y louer non seulement le caractère des thèmes, où il y a tour à tour de la fermeté, une mélancolie fière, et de l'audace, mais il faut rendre justice à COUPERIN de s'être appliqué à former un plan très clair, et d'en avoir développé les trois parties avec une richesse et une continuité dont on n'a point d'exemple avant lui dans la musique d'orgue française; il est à remarquer, d'ailleurs, que la première et la dernière partie sont en ton majeur, la seconde en mineur, et que l'auteur a beaucoup de goût pour ces changements de mode (cf. p. 123 et p. 182). Il aime aussi les suites chromatiques, expressives créatrices d'harmonie (p. 140 et 147), et il se plaît à faire valoir, par leur contraste, des jeux brillants qu'il oppose (p. 125, trio pour 2 dessus de cromhorne et basse de tierce); il renouvelle volontiers le souvenir de ces figures largement dessinées qui conviennent à la basse de viole (cf. la fantaisie de 1656 attribuée à Louis COUPERIN, fantaisie de laquelle on peut rapprocher certains passages pris p. 115 et p. 124, dans les messes de François COUPERIN), et il adopte avec empressement les tournures de chant les plus récentes (comparez les mesures 5-9 de la p. 171, dans le cromhorne en taille, avec la phrase « je sens un désespoir », dans l'air « Bois épais » d'*Amadis* de LULLY, donné en 1684; voyez aussi en haut de la p. 149). A ces réminiscences profanes il joint, comme pour racheter le plaisir qu'il y a pris, des versets où le plain-chant est travaillé avec autant d'habileté que de respect : j'ai déjà signalé un verset où il y a un canon, et je dois citer encore une fugue sur le *Kyrie* (p. 110), et le 1er couplet du *Gloria* (p. 117), où les 3 parties d'accompagnement préparent assez ingénieusement l'énonciation du thème grégorien présenté à la pédale.

En son *Livre d'orgue* de 1690, l'organiste de la cathédrale de Chartres, Gilles JULLIEN, se flatte d'avoir imaginé une manière nouvelle de répartir les jeux de l'orgue, quand il accompagne au grand clavier, avec les fonds et les fournitures, la pédale de trompette, sonnant au ténor (p. 45, prélude à 5 parties du 3e ton). Il propose aussi de jouer les fugues à 4 parties sur deux claviers, en quatuor, en se servant du cromhorne ou de la trompette, opposés aux jeux de fonds. Il les a écrites dans ce dessein, ayant « donné de l'air » aux différentes voix. Il conseille de prendre le dessus et la basse sur le grand orgue, avec bourdon, prestant, jeu de huit pieds, nasard et quarte de nasard (2 pieds), la haute-contre et la taille sur le positif, avec cromhorne, bourdon, prestant et le nasard « si l'on veut, pour rendre le cromhorne plus rond en harmonie »; on ajoutera le tremblant doux, « s'il bat également », sinon, le tremblant à vent perdu; mais on aura bien soin de ne point tirer la grosse tierce au grand-orgue, ce qui détruirait l'équilibre des sonorités, en marquant trop le dessus et la basse, au détriment du milieu. Il est plus aisé, pour jouer le quatuor, de se servir du cornet pour le dessus et la haute-contre, et d'employer, pour la basse et la taille, cromhorne, bourdon et prestant. Si l'orgue n'a qu'un clavier, à jeux coupés, le dessus se fera sur le bourdon, le prestant, le dessus de tierce et le nasard, et, dans le grave, on usera de la basse de cromhorne ou de la voix humaine. Ces indications minutieuses témoignent de l'importance que JULLIEN accorde au coloris : c'est la ressource des artistes médiocres, d'amuser l'oreille par la diversité des sensations. A celui qui ne sait pas dessiner, les mécaniques de l'orgue permettent, du moins, d'enluminer sans peine. Evidemment, JULLIEN réussit mieux dans l'enluminure que dans le dessin. Il y a cependant quelque mérite dans un « cromhorne en taille », dont la mélodie se développe longuement et parfois agréablement. Enfin, il montre pourtant, à défaut d'invention, une bonne volonté assez ingénieuse. Cette qualité l'élève au-dessus de lui-même dans certaines rencontres, et le contrepoint ou l'harmonie en reçoivent une parure inattendue. Il est moins heureux avec le rythme, et peut se laisser aller à la monotonie la plus fastidieuse.

C'est aussi plutôt à l'histoire du goût musical à la fin du XVIIe siècle, qu'à l'histoire de l'art musical que peut servir l'examen du manuscrit de Jean-Nicolas GEOFFROY, organiste de Saint-Nicolas du Chardonnet, puis de la cathédrale de Perpignan[3].

Le compositeur ne nous présente rien de nouveau, et se contente de chercher à plaire à ses auditeurs, par des moyens éprouvés. S'il écrit des fugues, c'est

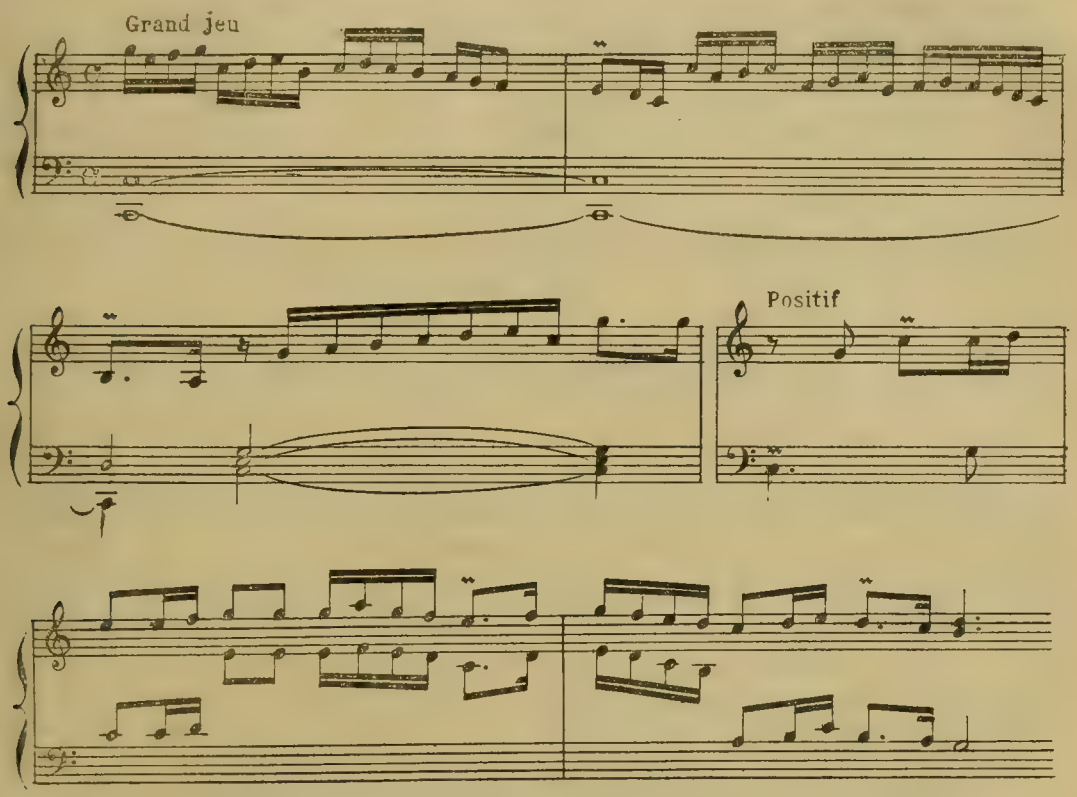
1. Cf. SCHITTLER, *Gesch. der Klaviermusik*, p. 206.

2. C'est un moyen d'amplification que personne ne dédaigne, quelles que soient l'école ou le genre : GIBBONS en use aussi bien dans un madrigal, que SCHÜTZ dans une passion, et les Italiens s'en servent partout.

3. Bibl. du Conservatoire.

volontiers qu'il leur donne un tour chantant et un peu langoureux :

et il se garde bien d'y entretenir un contrepoint trop actif. Ses versets, qu'ils soient vifs ou tendres, ont assez de simplicité pour que l'on puisse en apprécier le caractère du premier coup. Quand il veut composer une *Offerte grave*, il l'entreprend en manière de fugue, puis développe le sujet mélodiquement, comme en solo, et se remet à un nouveau travail fugué, indépendant du premier. Son talent ne le soutiendrait pas, s'il essayait d'aller jusqu'au bout dans les chemins où il s'engage, et il se jette au plus tôt dans la traverse, ou bien sa marche n'est plus sûre. Un discours saccadé lui plaît : il compose une *Offerte en dialogue*, la plus brillante de ses pièces comprend des répliques alternées :



et il s'attache tant à cette composition qu'il la remanie et lui donne le titre d'*Offerte en fanfare*, ce qui nous rappelle certaines œuvres de Lebègue, que nous avons déjà signalées.

Eleve de Lebègue, Nicolas de Grigny (1671?-1703) fut organiste de l'abbaye de Saint-Denis, qu'il abandonna en 1695, pour retourner à Reims, sa ville natale (Arch. nat., LL 1222, p. 410). Il y devint organiste de la cathédrale, et mourut en 1703, laissant un livre d'orgue dont nous ne possédons qu'une édition de 1711, mais qui fut sans doute donné au public dès l'année 1700. Ce livre a été reproduit dans le 5e volume des *Archives des maîtres de l'Orgue*, d'Alex. Guilmant (1904). Dans cette œuvre, l'auteur nous révèle non seulement qu'il fut un disciple attentif de Lebègue, mais qu'il avait aussi les qualités d'un maître. Certes, il doit beaucoup à l'organiste de Saint-Merry : la grâce et le caractère émouvant des motifs, le soin de bien répartir les jeux, quelque chose de grave et de hardi, un mélange de tendresse et d'audace martiale (voyez le *Dialogue* de la p. 62 dans l'éd. mod.). En outre, il sait donner un tour passionné à certaines pièces chantantes, où ses contemporains ne répandent souvent qu'une langoureuse monotonie; on trouve dans son récit de « tierce en taille » (p. 17) des progressions opiniâtres et des phrases tumultueuses; il nous étonne souvent par la vivacité dans l'entrecroisement des répliques, par la véhémence des traits, par la continuité de vigueur et l'emportement. Tout cela montre que le feu de l'imagination brille plus longtemps, et d'une flamme plus haute, chez de Grigny que chez les organistes français du même temps. Il semble d'ailleurs s'inspirer de compositions étrangères que les artistes de Paris n'avaient pas coutume d'imiter. Ainsi, nous le voyons user, dans un dialogue pour la communion (p. 49), de deux motifs qui paraissent empruntés à un caprice de Froberger, composition qu'il avait pu lire dans l'édition des *Diverse ingegnosissime... Partite...* de 1693.

A la vérité, le thème de FROBERGER[1] est ici décomposé, mais les fragments employés par DE GRIGNY ont, quand on les réunit, une singulière ressemblance avec le sujet traité par le musicien allemand. Ce sont les mêmes éléments de rythme et de mélodie. Il faut d'ailleurs considérer tout le dessin pour admettre que l'organiste de Reims avait gardé le souvenir de la pièce de FROBERGER. En effet, si l'on ne tient compte que de la seconde partie du thème, la formule est si commune qu'il n'est pas permis d'y voir la propriété de tel musicien plutôt que de tel autre. Les clavecinistes et les organistes l'ont sans cesse sous les doigts, tant elle s'y place naturellement; PHILIPPS, ERBACH, HASSLER, Ag. SODERINI, M.-A. ROSSI, SCHEIDEMANN, SCHERER, REINCKEN, MORHARDT ne l'ont certes point longtemps cherchée, quand ils l'ont admise dans le sujet ou dans le développement de leurs pièces[2]. Vers le milieu du XVIIe siècle, cette fioriture facile était déjà classée parmi les ressources qui ne font jamais défaut même à l'improvisateur le plus stérile : quand Franz TUNDER écrit un accompagnement de violes pour le choral « Près des fleuves de Babylone », il ne peut laisser passer le mot « orgues » sans y joindre, comme le plus juste des commentaires, ce petit trait volubile, qui anime tant de préludes, et se joue comme spontanément, avant que l'organiste ait eu besoin de penser à ce qu'il voudrait jouer. Adriano BANCHIERI et Georg ARNOLD ont écrit du reste le même passage pour les instruments à cordes, et l'on n'est pas surpris de le remarquer aussi dans un madrigal de Henri LIBERT. Au contraire, les musiciens français du XVIIe siècle mettant peu d'empressement (à part ROBERDAY) à emprunter aux étrangers, on doit remarquer, comme l'annonce d'une transformation du goût, cet intérêt de Nicolas DE GRIGNY pour la musique publiée hors de France. On peut aussi regarder sa prédilection pour les motifs chromatiques, l'emploi d'un motif obstiné bien que modulant qu'il a placé à la pédale (p. 76), et même l'usage de la mesure à 12/8 (p. 58), comme des signes de cette évolution.

Comme la plupart des organistes français du même temps, André RAISON écrit surtout pour montrer qu'il ne néglige aucun de tous les moyens que les facteurs d'instruments ont imaginés pour varier le son des orgues et le rendre plaisant. Il était depuis 1666 environ au service de l'abbaye Sainte-Geneviève, quand il publia, en 1688, son *Livre d'orgue*[3]. Cinq messes, « suffisantes pour tous les tons de l'église », y sont réunies, et la collection se termine par une offerte en action de grâces pour la guérison du roi (1687). Il n'y a guère à considérer dans ces compositions que la mélodie, par laquelle RAISON nous livre ce qu'il a de meilleur et de pire. Tout chez lui, en effet, reste à la surface, et se révèle sur-le-champ, ayant d'ailleurs été, sans doute, aussi vite exécuté que conçu. Improvisation singulièrement facile, et parfois heureuse, surtout quand la diversité des jeux en soutient et en ranime le développement. Car l'auteur s'entend, mieux que personne, à faire parler, tour à tour, les différentes voix de l'orgue, et à les faire parler de la manière qui leur est propre, par exemple, dans ce verset (p. 22 de l'édition GUILMANT) où le cromhorne gémit lentement, tandis que le cornet, alerte et narquois, et comme insaisissable (remarquez les effets d'écho), semble se rire des lamentations qu'il interrompt (observez que le verset est écrit pour *qui tollis peccata mundi;* il se peut, mais cela étonne de la part de RAISON, que le musicien ait voulu opposer la joie insolente du monde à la souffrance du Rédempteur). Une autre pièce donne, à la pédale de trompette, une phrase très noble que le plein jeu accompagne (p. 10). C'est aussi par le mélange des jeux que, dans les trios (p. 14, p. 37, p. 89), les lignes seront bien distinctes : RAISON propose d'ailleurs trois manières de les jouer, n'étant pas avare de ces indications qui permettent de dissimuler, par les élégants mensonges de l'exécution, les faiblesses de l'œuvre écrite. Toutes les coquetteries du doigter, de la registration et des « cadences », n'empêcheront pas cependant de reconnaître que certaines pièces sont absolument laides (p. 33), péniblement contournées (p. 43) ou d'un mouvement saccadé insupportable (p. 65). Au surplus, il est étrange de voir à quel point cet organiste de couvent est attaché à la musique du siècle. Il va jusqu'à imposer le titre de gigue à un verset, assimilant du reste la plupart de ses pièces, d'après leur mesure, à des danses qu'il demande seulement de jouer un peu moins vite que sur le clavecin, « à cause de la sainteté du lieu ». Dans un *Second Livre d'orgue* (1714), il confond de même les genres, commence par l'antienne *Da pacem*, et donne plus loin une ouverture, une allemande et des noëls avec « plusieurs variations dans le goût du temps, tant pour l'orgue que pour le clavecin » (Bibl. nat., Vm^7 1827).

Organiste à N.-D. de Rouen de 1674 à 1706, Jacques BOYVIN a laissé deux livres d'orgue, publiés l'un en 1689, l'autre en 1700[4]. Le premier fut donné justement à la fin de l'année où Robert CLICQUOT acheva de restaurer l'orgue de la cathédrale de Rouen, et l'on voit bien que BOYVIN écrit son œuvre dans le dessein d'y faire valoir les jeux de l'orgue neuf, et, réciproquement, de la faire valoir par le moyen de ces mêmes jeux. Pendant les années que l'on mit à refaire l'instrument, il avait médité de nouveaux effets, et il s'empressa de tracer l'esquisse de musique sur laquelle il répandrait les couleurs vives que l'industrie du facteur lui préparait. « Un des plus beaux agréments de l'orgue, écrit-il, c'est de savoir bien marier les jeux ». Et il les marie avec talent, par exemple, quand il imagine d'exécuter la fugue en quatuor avec la trompette de récit pour les deux parties supérieures, le bourdon, le 8 pieds, le prestant et le nasard du grand-orgue pour la basse, que la tirasse de pédale gouvernera, tandis que la taille chantera par « la tierce du positif, ce qui pince mieux, et approche le plus de l'oreille ». La tierce comprend d'ailleurs bourdon, prestant, nasard, doublette, tierce et larigot. Dans un « dialogue de récits meslé de trios » (1er l.; p. 55 de l'éd. GUILMANT), la trompette et la tierce parlent tour à tour, puis s'unissent, formant trio avec la pédale; un autre dialogue mêlé de trios (2e l.; p. 146 de l'éd. GUILMANT) fait entendre sans doute encore la trompette et la tierce avec une basse assez douce, symphonie délicate au milieu de laquelle retentissent, à plusieurs reprises, les harmonies qui sortent du « grand corps ». Souvent, en passant d'un clavier à l'autre, BOYVIN peut réduire le fracas tonitruant du « grand

1. Cette pièce de FROBERGER a déjà été donnée par RITTER.

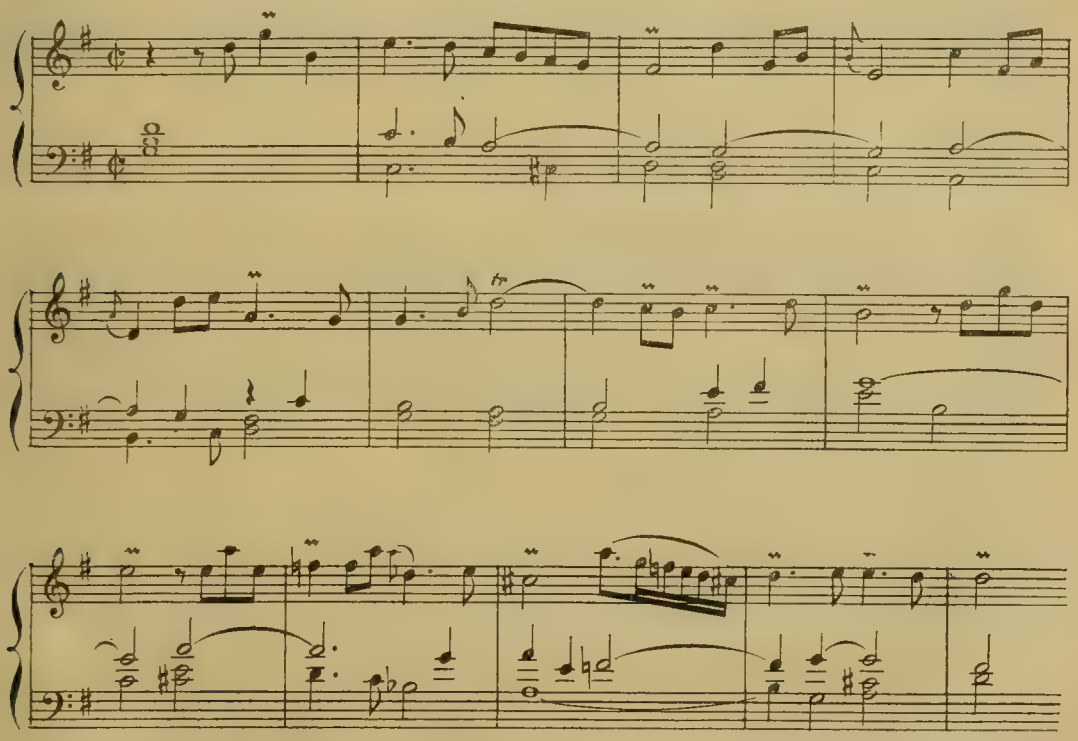
2. KERL l'introduit aussi dans son caprice du coucou. Cf. SEIFFERT, ouvr. cité, p. 188.

3. *Archives des Maîtres de l'Orgue* d'A. GUILMANT, 2e vol., 1899.

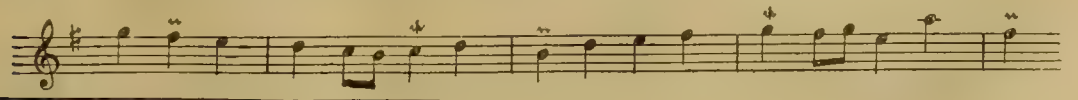
4. Ces livres d'orgue ont été publ. par Alex. GUILMANT (*Archives des Maîtres de l'Orgue*, 6e vol., 1905). Voyez, dans la notice, la composition de l'orgue de Rouen.

jeu », degré par degré, jusqu'au murmure d'un écho lointain (p. 103, p. 111, p. 130 de l'éd. Guilmant; cf. p. 60). Il excelle du reste à évoquer, dans ces dialogues, la mélodie ample et furieuse du vent (cf. p. 9), ou les fanfares qui doivent éclater, vers la fin des temps, aux quatre points du ciel. C'est ainsi, par le coloris et par une certaine faculté de décrire, qu'il se distingue. Il est capable aussi de développer avec continuité, quand cette continuité ne dépend que de l'action du rythme (tierce en taille, p. 128; cf. p. 44), ou de l'enchaînement des harmonies (plein-jeu, p. 19; cf. p. 53), mais il n'a pas le don de poursuivre une mélodie avec cette « longueur de grâces » qui fait le charme des pièces en récit, chez quelques-uns de ses contemporains. La force et la vivacité lui sont plus connues que la tendresse, et nous en avons encore des témoignages dans un dessus de tierce (p. 20), où il semble reproduire la « vitesse » et les accords d'un solo de violon, brillant et impétueux; d'autre part, dans un grand prélude avec pédale de trompette (p. 34), il ajoute à la vigueur des basses de trompette, moins rudes en général. Il ne néglige pas les ressources du genre chromatique (cf. p. 114), tire bon parti des arpèges de septième et de septième diminuée (p. 4), mais tâtonne quelquefois dans l'enchaînement des harmonies : il lui arrive aussi de mal dissimuler des successions de quintes (p. 7); enfin il ne se défend pas toujours de chercher à étonner par des termes savants, qu'il emploie hors de propos, quand, paraissant annoncer une *Fuga ligata* (p. 19), il ne donne qu'une fugue débutant par syncope.

La *Messe du 8e ton* que publie, en 1703, Gaspard Corrette, organiste à Saint-Herbland de Rouen[1], ne révèle ni un novateur qui ajoute à l'œuvre des maîtres connus, ni même un continuateur qui les imite en perfection, mais un musicien aimable qui répète, avec une bonne grâce un peu monotone, ce que ses devanciers ont fait de plus facile. Il viendrait tout après les premiers, pour la mélodie, si l'imagination ne lui manquait trop vite : il trace des figures charmantes au début de ses pièces, mais il a bien de la peine à leur trouver des compagnes, et il ne sait rien de mieux que de les répéter, par des progressions; s'il veut amplifier, il mêle à ces jolis dessins les motifs les plus vulgaires. Un *Récit tendre pour le Nazard* commence fort bien (p. 14), mais devient bientôt traînant :

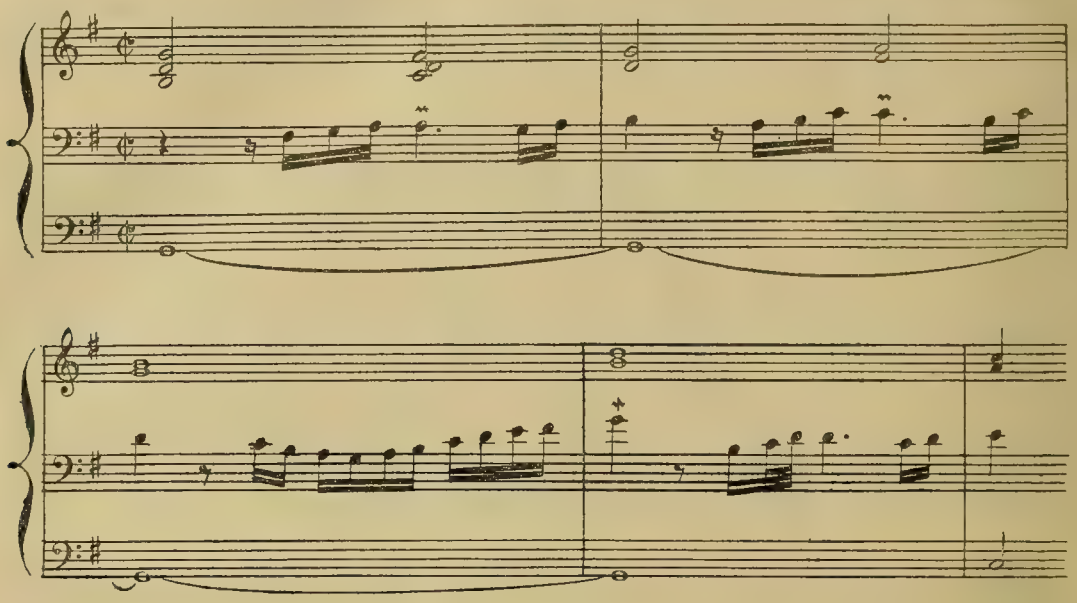


Dans un *Cromhorne en Taille* (p. 4), la phrase élégante de l'exorde se perd en des motifs de formules; de même, un *Trio à deux dessus* (p. 6) ne se développe que par des redites trop régulièrement organisées. Le même abus de symétrie refroidit un *Fond d'orgue* pour l'élévation (p 44), si chantant et si recueilli d'ailleurs, qu'il semble tout naturel de le jouer, ainsi que Corrette le veut pour cette espèce de verset, avec tendresse et en imitant la voix. Si la prédilection de Corrette pour la douceur et la simplicité rend parfois sa musique assez fade (voyez l'*Elévation* pour le cromhorne en taille de la p. 36), le tour sentimental et la nonchalance même de son style devaient être jugés par ses auditeurs comme des qualités. Ils lui savaient gré, sans doute, d'introduire, dans le discours de l'orgue, des phrases comme celle-ci, qui suffirait au succès d'une ariette :

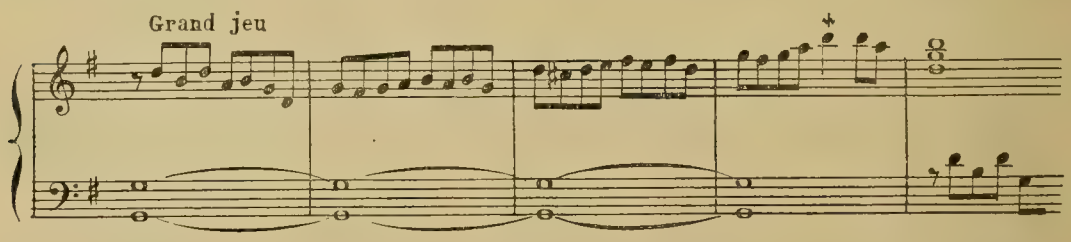


1. Bibl. nat., Vm² 1830.

Cette mollesse n'est d'ailleurs pas générale : le compositeur reconnaît lui-même que le calme et la suavité ne sont pas toujours d'obligation. « La tierce en taille veut des langueurs, des cadences, des vitesses et des mouvements », écrit-il, mais il démontre par son œuvre qu'il y préfère l'emportement aux « langueurs » :

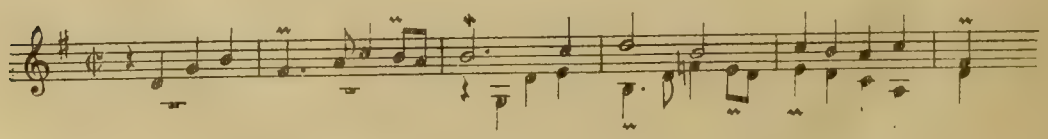


Il déploie aussi de grands motifs vigoureux (p. 94, *Dessus de cornet*), et bien noués, comme ce début d'*Offerte* (p. 24) :



Observons encore, pour lui en attribuer le mérite, que, soumis à la mode comme nous l'avons vu, il a cependant quelque originalité dans la forme : dans cette *Offerte* qu'il intitule *Grand Dialogue à 3 chœurs*, un récit du dessus et un récit de la basse succèdent à ce que nous avons cité, puis, après des effets d'opposition des claviers (positif, écho; grand jeu, positif, écho), le compositeur, passant au ton de *sol mineur*, écrit un épisode fugué assez développé (6/4), revient au majeur (*Gay*) et termine avec gravité. De même, son *Dialogue en fugue* pour le second *Agnus Dei* (p. 40) est de structure assez curieuse.

Enfin, nous louerons Gaspard Corrette de ne pas trop traiter l'orgue en claveciniste. Bien qu'il emprunte volontiers à l'art profane, il garde une certaine convenance technique dans l'application des chants mondains à l'orgue, et sa plus lourde faute n'est que d'avoir employé, dans un trio (p. 6), des batteries d'octave à l'italienne. En revanche, il atteint parfois à une sérénité soutenue, religieuse au plus haut degré, et que ses contemporains français ont bien rarement connue. Ainsi, dans cette fugue dont le développement, il faut l'avouer, sera d'une polyphonie bien pauvre, mais dont le thème a un peu de ressemblance avec un thème de Porpora et avec un thème que reprendra Wilhelm-Friedemann Bach[1] :



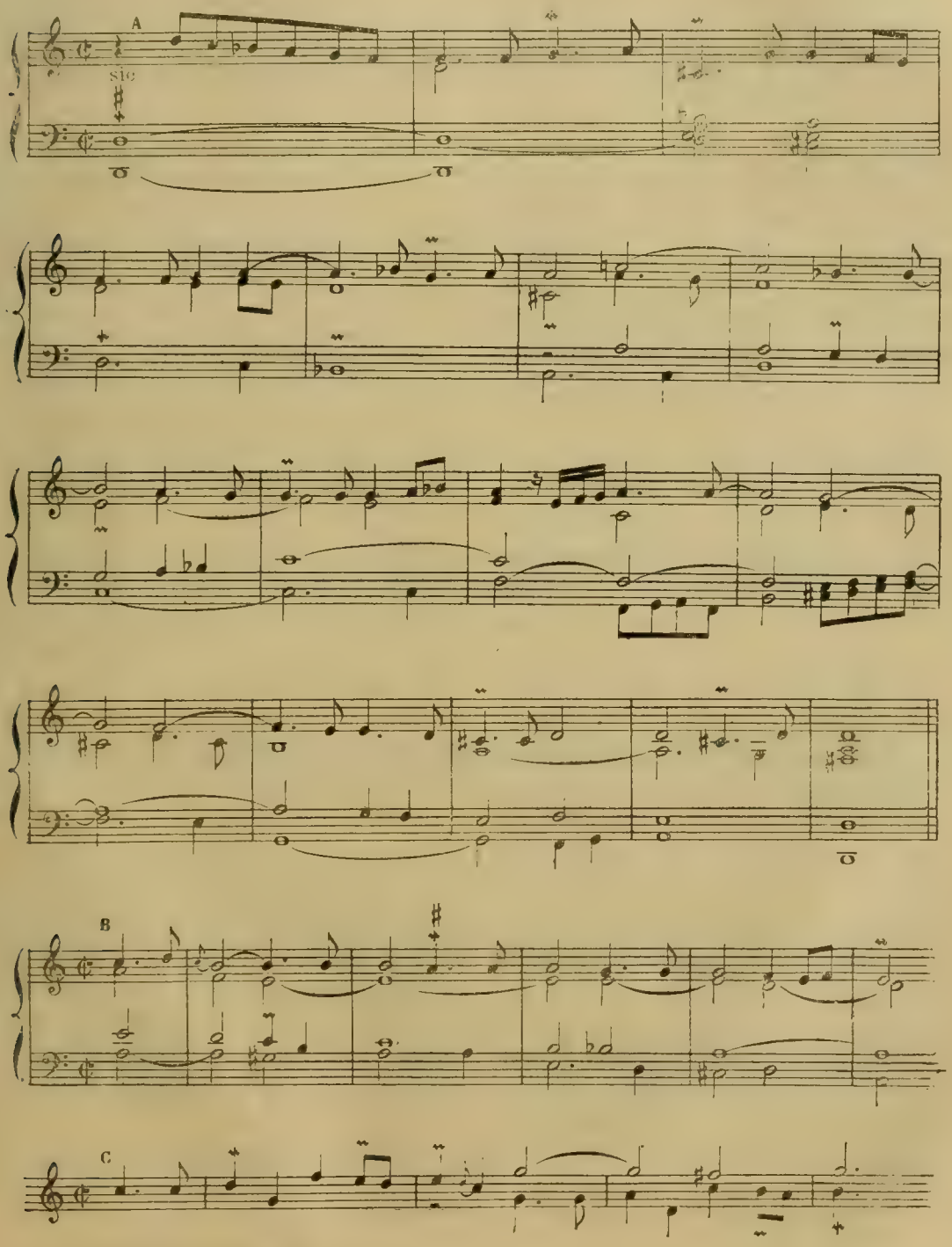
Dans la registration, Corrette ne change rien aux usages. En certaines pièces, il emploie les jeux avec une remarquable justesse d'expression : comme dans une scène d'opéra, le *Concert pour les flûtes* (p. 11) est d'une majesté un peu morne, mais la pédale de trompette en taille d'un prélude à 5 parties (p. 81) retentit avec une insistance vraiment dramatique.

* * *

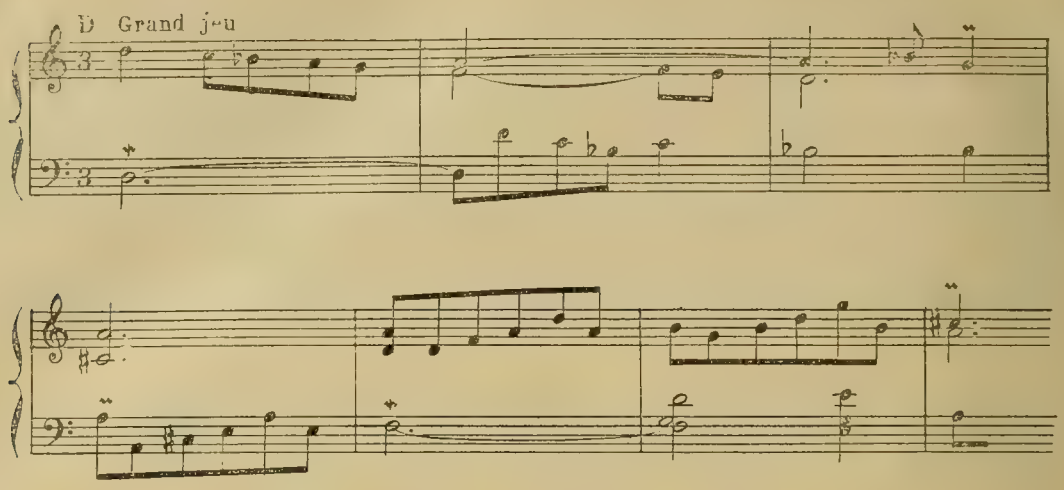
Le successeur de Boyvin à l'orgue de la cathédrale

1. Torchi, rec. cité, p. 131. — 5e fugue (en *mi* bémol) des fugues données en 1778 par W.-F. Bach.

de Rouen, François Dagincourt (1684-1758), devint en 1714 organiste du roi, tout en gardant sa première charge. Le manuscrit 2372 de la bibliothèque Sainte-Geneviève contient des pièces d'orgue qui lui sont attribuées. Il y traite les pièces familières à ses contemporains avec cette bonne grâce que la réflexion et le travail ne ralentissent ou n'alourdissent jamais. Le tour est naturel, certes; trop naturel : en cette musique de tout le monde, nul n'y critiquera l'excès d'étrangeté. Préludes pour le plein-jeu, duos, récits, basses de cromorne ou de nasard, dialogues, fugues et concerts de flûtes, et, le titre trouvé, Dagincourt a vite laissé courir la plume. La première phrase écrite, et quelquefois de verve, il continue de routine. Ses « idées heureuses » — car il en a, comme Couperin qu'il admirait — ne font qu'éclore : elles ne s'épanouissent point telles qu'il nous les a promises. Une sève grossière les a gonflées bientôt; elles en perdent figure, et charme, et parfum. Voyez, dans un prélude du 1er ton (p. 1), ce qu'il annonce, et comme il l'oublie (A), restez-en à la première impression que donnent un plein-jeu du 4e ton (B) ou une fugue au thème assez original (C), et ne lui demandez pas de suivre, même de loin, les maîtres italiens, quand il marche imprudemment sur leurs traces (D); il a bien saisi quelques mots, mais l'esprit?



Copyright by Librairie Delagrave, 1924.



Un livre de pièces d'orgue de Louis MARCHAND (1669-1732) fut édité peu après sa mort, et quatre autres livres n'ont été imprimés que de nos jours[1]. Toutes ces compositions paraissent avoir été faites dans les dernières années du XVIIe siècle : aussi les étudierons-nous dans la même partie de notre travail que les œuvres publiées vers 1700. Remarquons, tout d'abord, que les pièces qui étaient restées manuscrites sont de beaucoup plus faciles que les pièces données quelque temps après la mort de MARCHAND. Celles-ci, qui sont du premier ton, commencent par un « plein jeu » avec double pédale, et la pratique en est réservée aux organistes déjà sûrs d'eux-mêmes; un quatuor (p. 68) exige aussi de l'exécutant beaucoup d'adresse, pour que chaque partie soit jouée sur un clavier différent (3 claviers et pédale); enfin, une basse de trompette, de rythme vif, avec de grandes tirades pour le solo, et des motifs qui trépignent, même dans l'accompagnement, n'est évidemment pas faite pour les apprentis. Ces pièces ont d'ailleurs d'autres qualités que d'être réservées aux seuls habiles : ainsi, dans le quatuor, toutes les voix chantent; dans la basse de trompette, le cornet de récit concerte agréablement avec la trompette, et le plein-jeu à double pédale est d'une majesté puissante. D'autres compositions du même recueil n'ont pas besoin de tant d'étude pour plaire. Il y a peu de récits comparables à celui où (p. 76) la mélodie est si doucement balancée, dans la lumière, et où l'introduction, les interludes et toute l'harmonie sont traités avec tant de finesse. C'est que MARCHAND met de la recherche jusque dans les détails, qu'il a son langage personnel et qu'il prétend en user, sans obéir paresseusement à la coutume. Ne serait-ce que par une capricieuse liberté dans le mouvement (duo, p. 74), par de jolies combinaisons des jeux (le trio à deux dessus de cornet avec basse de cromhorne, alternant avec le grand-jeu, dans le dialogue de la p. 84 où il y a aussi des échos), par des dissonances peu communes (p. 82, début, surtout mes. 4), il montre qu'il veut se diriger à sa guise. Cependant, il ne méprise pas l'ouvrage des autres; dans ses tierces en taille (p. 72 et p. 80), il reste à peu près fidèle au style admis en France pour ces pièces-là, et son « fond d'orgue » (83) ne se distingue pas des compositions de même espèce par la forme, mais par des surprises d'harmonie plus vives que celles que ménagent, d'ordinaire, ses contemporains; enfin, il prouve qu'il connaît bien la musique italienne, en particulier par l'emploi, à la basse, de ces grands intervalles descendants avec des chutes soudaines et profondes, qui sont dans le goût de FRESCOBALDI (p. 63[2]); la façon qu'il a de mêler des suites chromatiques à son contrepoint vient aussi des Italiens, et il lui arrive aussi de ranger les notes altérées, comme CARISSIMI se plaisait à le faire (p. 71, dernière ligne, à la basse)[3].

Dans les livres publiés dans la 8e année des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, nous l'avons dit, MARCHAND semble prendre à tâche d'être accessible à des organistes de médiocre talent. Quelques pièces, pourtant, sont très animées, pleines de feu, sans donner beaucoup de peine, à l'exécution : la première pièce est de celles-là, ainsi que le grand dialogue (daté de 1696) si riche d'invention, et si simple. Les fugues sont, au contraire, assez faibles : MARCHAND insère çà et là, dans le tissu où se nouent les quatre voix, des notes supplémentaires qui paraissent on ne sait pourquoi (p. 211); dans une autre (p. 238), la polyphonie est vraiment trop inactive.

Tous deux, GUILAIN et DU MAGE se réclament de MARCHAND : le premier en lui dédiant ses *Pièces d'orgue pour le Magnificat* (1706)[4], l'autre en se donnant pour son élève et son imitateur (*Livre d'orgue*[5], 1708). Or, si dans un plein-jeu bien développé (p. 137 de l'éd. GUILMANT), dans un trio où il y a de la continuité (p. 140), et dans une tierce en taille véhémente, DU MAGE montre qu'il a su étudier les procédés de son maître, GUILAIN, dans toute son œuvre, fait voir qu'il ne s'est pas contenté de prendre MARCHAND pour modèle. Certes, on reconnaîtra, dans la disposition de son dialogue (p. 132 de l'éd. GUILMANT), dans l'élégante mélodie de ses duos, dans certaines tournures tendres sans affectation, ce qu'il doit à MARCHAND; mais, en beaucoup de passages, c'est surtout dans la musique nouvelle des Italiens qu'il paraît chercher des exemples. Il s'attache au sujet qu'il traite avec une fidélité significative, répète sans se lasser des motifs au rythme fortement accentué,

1. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 8e année. Le livre imprimé au XVIIIe s. a été réimprimé dans la même collection (4e année).

2. Voyez plus haut.

3. Je renvoie aux exemples donnés dans *Dietrich Buxtehude*, p. 190.

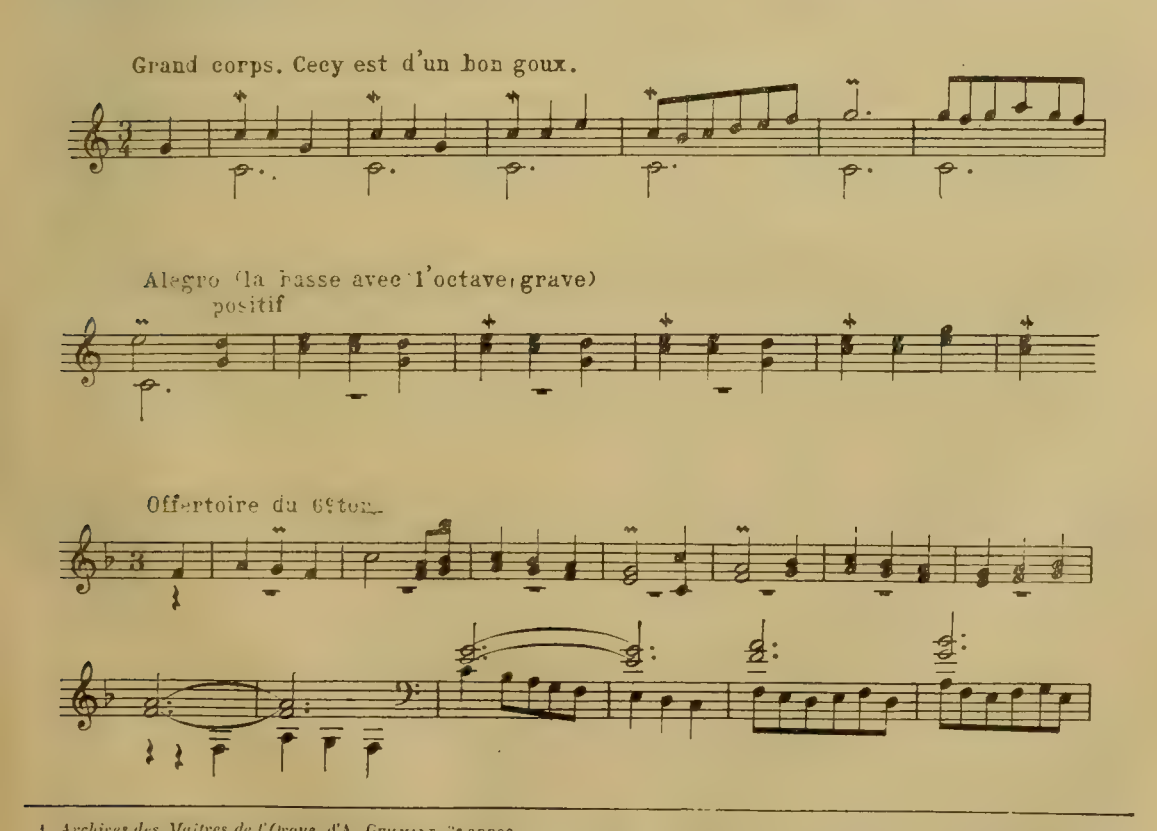
4. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, d'A. GUILMANT (4e année).

5. *Ibid.*, VIIe vol. (1906).

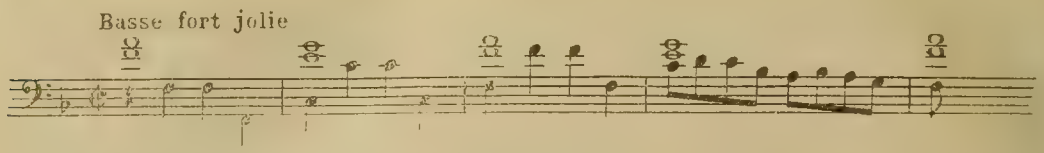
aime à prolonger le débat entre les accords qui préparent la cadence (p. 129 et p. 130), connaît tout le charme de l'insistance (p. 155, 3e ligne, mes. 4 et mesures suivantes). C'est d'Italie que tout cela lui vient : il n'aurait jamais écrit le grand jeu du 3e ton (p. 144) avec autant de verve et d'un seul jet, s'il n'avait pas goûté la musique d'ensemble italienne, et il n'aurait pas donné un tel entrain à sa basse de cromhorne (p. 151), s'il n'avait prêté l'oreille qu'aux leçons des anciens maîtres de Paris. Il était d'ailleurs assez habile de métier pour pouvoir, sans danger de s'égarer, sortir du chemin battu : un quatuor chantant, parfaitement suivi, et où les phrases ont de l'ampleur, en est le témoignage (p. 136).

Le *Livre d'Orgue* (1710)[1] de Louis Nicolas CLÉRAMBAULT (1676-1749) est dédié à André RAISON, en signe de gratitude pour les « savantes leçons » que l'auteur a reçues de lui. Il ne faut pas exagérer l'importance de ce témoignage. Que l'organiste de Sainte-Geneviève ait enseigné à CLÉRAMBAULT les principes de la composition et la pratique de l'instrument, qu'il lui ait même donné le goût d'une simplicité délicate, nous l'admettrons facilement; mais il y a autre chose encore, dans les pièces de CLÉRAMBAULT, que les qualités dues au métier bien appris, et à la sage technique. Tout d'abord, nous reconnaissons l'auteur des cantates, de la musique tendre ou sombre d'*Orphée*, et turbulente de *Mélée*. Tel récit de flûtes (p. 120 de l'éd. GUILMANT) semble recueillir et prolonger les plaintes de quelque nymphe changée en roseau, et nous fait penser à la scène charmante du 3e acte de l'*Isis* de LULLY (1677); d'autre part, ce n'est que par l'ampleur des phrases, que le duo du cromhorne et du cornet (p. 107) se distingue d'un véritable dialogue chanté, et chanté au théâtre. Certes, les organistes français empruntaient déjà volontiers à la musique profane; mais CLÉRAMBAULT met dans ces accommodements des styles une habileté si judicieuse, que l'on accepte sans trop de scrupule les agréables compromis qu'il a ménagés. Du reste, ce n'est pas seulement le souvenir de l'opéra, ou même de l'opéra de salon, qui paraît en sa musique. Elle est dirigée, bien souvent, par une force active qui non seulement la nuance et l'assouplit, mais la renouvelle. De même que GUILAIN, CLÉRAMBAULT a su s'inspirer de la musique instrumentale italienne : tous deux l'ont étudiée avec empressement, comme les organistes de Paris qui, vers 1700, avaient, dit S. DE BROSSARD, « la fureur de composer des sonates à la manière italienne », ou, rapporte Lecerf de la Viéville, s'étaient mis en tête de les jouer sur l'orgue[2]. A la ressource des tons chromatiques, pour lesquels il a de la prédilection, et que les Français ont depuis longtemps à leur service, à l'élégance onduleuse du rythme de *Siciliano*, plus récemment importé (p. 122), il joint encore cette prétention, tout italienne aussi, de développer avec abondance, avec suite, avec feu. Le caprice sur les grands jeux (p. 124) en est la preuve éclatante, bien que la réalisation de ce grand dessein ne soit pas irréprochable.

Une collection de pièces d'orgue manuscrite, sans doute prises çà et là[3], ne mérite quelque attention que pour les observations que le copiste a jointes à certaines compositions. Il suffit de les lire pour comprendre quelle fut l'influence du jugement des amateurs sur l'école d'orgue française, au XVIIIe siècle : ce sont de ces louanges-là qui l'ont perdue.

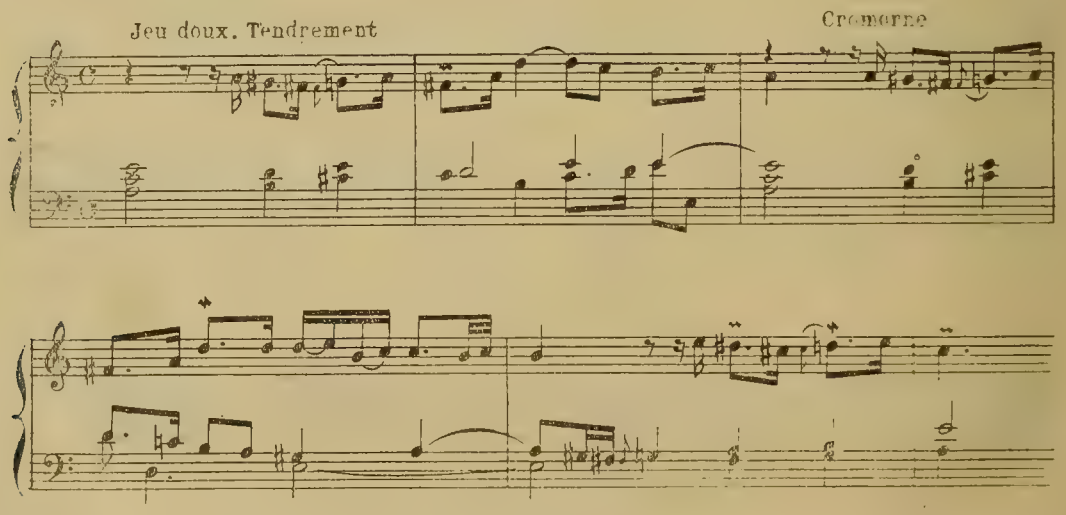


1. *Archives des Maîtres de l'Orgue*, d'A. GUILMANT, 3e année.
2. Cf. *L'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 406.
3. Bibl. de Tours, ms. 172.

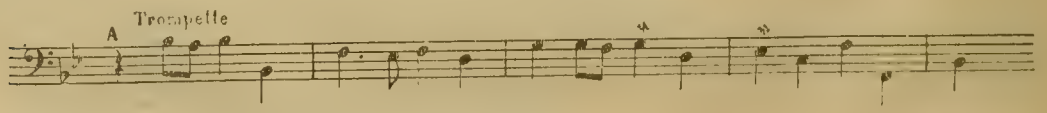


Antoine Dornel qui fut organiste de l'abbaye Sainte-Geneviève, comme André Raison, a laissé un recueil manuscrit de pièces d'orgue où il nous apparaît comme un continuateur attardé des maîtres français du XVIIe siècle. Le livre est daté de 1756[1], mais il est vraisemblable que les compositions remontent à un certain nombre d'années auparavant. Elles sont d'un musicien qui, en 1706, parut digne d'être élu organiste de Sainte-Madeleine en la Cité à la place de Rameau, pourvu d'autre part[2]. Et l'on voit bien que, pour l'orgue du moins, il a vécu sur son talent des premières années. Il a gardé les souvenirs que lui avaient laissés les œuvres de Lebègue et de ses élèves, et les improvisations de Marchand. Cette influence de l'ancienne école se reconnaît facilement dans ses *Dialogues* (fol. 6 *b*, 12 *b*, 21 *b*), dans ses *Duos* (fol. 2 *b*, 8 *b*, 16 *b*, 27 *b*, 31 *a*), dans ses *Récits* dont la mélodie un peu saccadée rappelle Lully (fol. 5 *b*), ou dont le tour aimable exige que l'on joue « tendrement » (fol. 28 *b*). Il a pris aussi l'allure guerrière des musiciens de Louis XIV, comme en témoignent une pièce pour le grand jeu, en *ré majeur*, avec intermèdes pour le cornet (fol. 24 *b*), et un solo de cornet qui finit par des roulades (fol. 11 *b*).

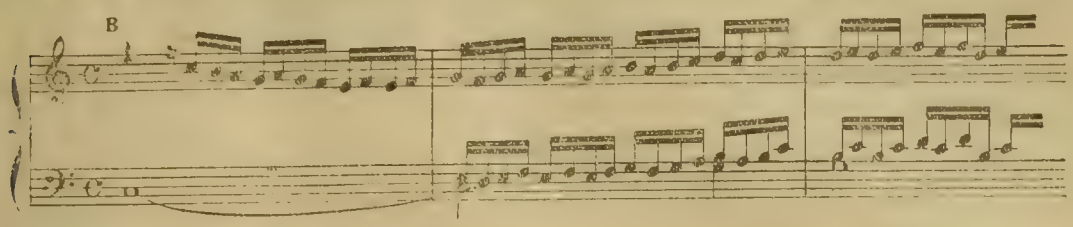
La plainte de la basse chromatique et la mélancolie des récits « en taille » ne lui sont pas étrangères non plus, et la piété gracieuse d'un Lebègue ne s'est jamais mieux exprimée qu'en un récit où le cornet et le cromhorne commencent par dialoguer, et s'unissent pour finir (fol. 35 *b*).



Cependant, Dornel n'a pas négligé d'étudier des œuvres plus modernes. Il serait étrange, d'ailleurs, qu'il les ignorât. On voit, à certains motifs dont le plan est bien arrêté (fol. 4 *b*; A), à certains développements par transposition (fol. 29 *b*), à la continuité du mouvement dans ce court prélude qui a, au début, des allures de *Toccata* (fol. 13 *b*; B), que le style italien lui est familier[3] :



1. Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2365.
2. Voyez l'étude publiée sur Gigault dans la *Revue musicale* de 1903.
3. Dans le 3e vol. des *Historisch-kritische Beytrage zur Aufnahme der Musik* de Marpurg (1757), on signale Dornel parmi les bons organistes de Paris, comme un artiste qui connaît la musique à fond, mais qui n'est pas aussi brillant que Calvière (1755) ou Daquin. Dans la même notice, on cite Rameau, Dagincourt, Landrin, Feyrier, Forqueray, de Bousset, l'aveugle Bibault, Vaudry, Dubugrarre, Jolage et Poulain. Dans le *Calendrier historique* (1738), Dornel est aussi nommé parmi les plus habiles, avec plusieurs de ceux que je viens d'énumérer; on mentionne encore Fouquet et de la Croix.



Jean-François Dandrieu (1682-1769), organiste du roi, de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, a publié en 1739 un « livre d'orgue » où les pièces sont divisées en six séries, trois dans les tons majeurs de *ré*, de *sol* et de *la*, et trois dans les mêmes tons mineurs. « Je me suis efforcé partout à saisir cette noble et élégante simplicité qui fait le caractère propre de l'orgue, » dit l'auteur dans l'avertissement, et il faut reconnaître que, dans plusieurs de ses offertoires, composés d'une introduction grave et d'une fugue, son style a de l'ampleur, de la précision et de l'animation. Certes, on aperçoit bien vite d'où lui viennent ces qualités : dans le premier offertoire, par exemple (p. 14 de l'éd. Guilmant, *Arch. des Maîtres de l'Orgue*, VIIe vol., 1906), ce thème aux notes répétées est d'un caractère tout italien, et les gammes successives nous rappellent une pièce attribuée à B. Pasquini, et publiée sans nom d'auteur dans le recueil d'Arresti (voy. p. 1534 de ce travail; cf. le recueil de L. Torchi, p. 270); le début d'un autre offertoire (p. 30), dont la basse est conduite d'un mouvement égal et continu, est aussi dans la manière des musiciens d'Italie, et l'offertoire en *la* mineur (p. 78) a bien de l'analogie avec leurs sonates (cf. aussi p. 92). En tout cela, d'ailleurs, Dandrieu ne pousse pas l'imitation jusqu'au fond, il prend les traits extérieurs de ses modèles, il n'en reproduit point la contexture secrète. Il n'essaye pas d'aller plus loin, ni même aussi loin que ceux qu'il suit, et, tout en les suivant, il a bien soin de montrer qu'il ne renonce pas aux coutumes de la musique française. Bien au contraire, il emprunte à l'étranger avec assez de prudence pour ne pas effaroucher ses compatriotes, et sacrifie volontiers les richesses du développement italien aux faux ornements de l'art national. Il aime les rythmes saccadés (p. 60), la grandeur affectée (tierce en taille de la p. 96 « fièrement »), la candeur prétendue (musette de la p. 93, « naïvement et louré »), et il va jusqu'à transcrire pour la trompette de l'orgue ces fanfares de cor de chasse qui étaient alors en vogue (p. 34). On trouve d'ailleurs encore chez lui, comme chez les organistes du commencement du siècle, des basses de trompette ou de cromhorne, des dialogues, des duos et des trios, des versets pour les flûtes. Deux fugues (p. 80 et p. 81) montrent que, pour lui, les éléments réunis dans l'exposition suffisent presque à parfaire la fugue, par le moyen de quelques répétitions.

Louis-Claude Daquin (1694-1772), musicien précoce, organiste brillant, eut, pendant toute sa vie, le bonheur de plaire à son auditoire. Les maîtres eux-mêmes l'admiraient : Marchand louait son jeu, où il y avait de la science et du charme, et Rameau le félicitait d'avoir « conservé à l'orgue la majesté et les grâces qui lui conviennent ». Quant aux simples amateurs, ils parlaient de lui avec enthousiasme. Ses improvisations passaient pour des chefs-d'œuvre. On écrivait en 1762, au sujet de ses *Te Deum* à l'église Saint-Paul : « Il est assez extraordinaire qu'un artiste qui compose sur-le-champ et sans préparation puisse paroître deux jours de suite pendant cinq quarts d'heure, sans se répéter. M. Daquin le fait chaque année, ce qui prouve la fécondité de son génie. D'ailleurs, plusieurs jeux nouveaux, portés à leur perfection, produiront beaucoup de plaisir. Indépendamment d'un ramage d'oiseaux, qu'on peut regarder comme une nouveauté piquante, nous annonçons que le fameux compositeur donnera le tableau du jugement dernier d'après ces paroles : *Judex crederis esse venturus.* » (*L'Avant-Coureur*, 28 juin.) Mercier rappelle aussi le *Te Deum* joué à Saint-Paul après la réparation de l'orgue, auquel on avait ajouté des bombardes : l'église était pleine de curieux, et les carrosses, dans la rue, formaient une file qui s'étendait jusqu'aux Célestins. « Plus sublime que jamais, Daquin tonna dans le *Judex crederis*, qui porta dans les cœurs des impressions si vives et si profondes, que tout le monde pâlit et frissonna. » (*Tableau de Paris*, II, éd. de 1782, p. 81). Mercier rapporte encore que, pendant que l'on refaisait l'orgue, Daquin avait joué un *Te Deum* sur le positif seul, et que l'on « entendit ronfler la pédale de flûte », quoiqu'elle n'existât plus (p. 80). Il cite aussi cette messe de minuit pendant laquelle il imita si bien le rossignol, « sans gêner le couplet où il le faisait entrer », que la surprise fut universelle, et que chacun regardait où l'oiseau pouvait être (p. 80). Nous ne connaissons le talent d'organiste de Daquin que par son *Nouveau Livre de Noels* (*Arch. des Maîtres de l'Orgue* d'A. Guilmant) : nous n'y trouvons point ces effets d'harmonie profonde que Marchand approuvait, ni ces accords pathétiques dont l'*Avant-Coureur* fait mention (p. 439), ni même ces chants de rossignol qui transportaient Mercier. Nous y cherchons aussi en vain les « deux belles variations en canon », analogues à celles que J.-S. Bach fit sur *Vom Himmel hoch*, sur *Von Gott will ich nicht lassen* qui correspond à l'ancien cantique français « Une jeune fillette ». Ces variations sont signalées dans les *Kritische Briefe über die Tonkunst* de Marpurg (I, 1760, p. 38), mais il est difficile de les voir dans les différents couplets du XIe Noël, où il y a bien quelques imitations sur le thème populaire en France et en Allemagne, mais point de canon, même traité librement. Comme Nicolas Gigault, Daquin propose de transcrire ses Noëls pour les instruments. Il est bon de remarquer, tout d'abord, qu'il les destine aussi bien au clavecin qu'à l'orgue, et cela, peut-être, nous explique pourquoi les batteries à la basse y sont si fréquentes, et pourquoi le rythme en est, parfois, sautillant, et le mouvement précipité. Cependant, les indications de jeux, fournies avec soin, montrent bien que Daquin ne renonce pas à considérer ces petites pièces coquettes et trop fleuries comme des pièces d'orgue, avant tout. Il mérite d'avance l'éloge de Dom Bedos : « Plus un organiste fera paraître l'orgue, plus il plaira, et plus il paraîtra lui-même. » (*L'Art du Facteur d'Orgue*, 3e partie, p. 536; 1770.) Compris ainsi, l'orgue est un jouet incomparable pour

amuser la foule. Les Parisiens du XVIIIe siècle en aimaient tellement les bigarrures, l'éclat, le babillage infini, qu'ils s'entassaient dans les églises où les organistes avaient le talent de céder au goût du vulgaire. Aussi, avait-on placé un orgue dans la salle du concert spirituel, quand ROYER en prit la direction en 1748. CHABANON raconte qu'en entendant l'orgue du concert spirituel, il se sentait, pour ainsi dire, soulevé de sa place (*Tableau de quelques circonstances de ma vie*, 1795, p. 12). Pour la majeure partie du public, l'impression ne devait pas être de la même nature : moins sensibles à la grandeur qu'à la diversité, les auditeurs se seraient bien vite lassés d'être à la merci de cette musique impérieuse, tandis qu'ils éprouvaient un plaisir sans cesse renouvelé à entendre CHÉRON, JOLAGE et DAQUIN multiplier leurs couplets de noëls et leurs carillons[1]. Là, du moins, ils pouvaient goûter en paix les commentaires profanes que l'organiste déployait; ils n'avaient pas à craindre les sévérités de l'archevêque de Paris, qui avait interdit les messes de minuit à Saint-Roch et à Saint-Germain des Prés (Mercier, p. 82), ni à redouter qu'on leur défendît d'applaudir. En 1781, quand COUPERIN, SÉJAN, BALBASTRE et CHARPENTIER reçurent l'orgue de Saint-Sulpice, le curé dut veiller à réprimer les applaudissements (BRENET, ouvr. cité, p. 381).

On lit dans le *Séjour de Paris*, de J.-C. NEMEITZ (1727), au sujet de la messe de minuit : « La musique qui se fait aux églises n'est pas trop dévote, puisque les orgues jouent des menuets et toutes sortes d'airs mondains. C'est alors qu'il se passe beaucoup d'impudicités, de sottises et d'impiétés. » (P. 232.) L'organiste de Saint-Barthélemy à Paris, Pierre DANDRIEU, nous montre comment les musiciens s'y prenaient pour charmer le vulgaire au temps de Noël, et toute l'année, dans son recueil intitulé *Noëls, O filii, Chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et Carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié et mis pour l'orgue et le clavecin* (privilège daté de 1714)[2]. Il n'est guère d'autres formes à considérer ici que la variation: DANDRIEU y met de l'abondance, et il lui arrive de dépasser la douzaine de couplets en fioritures. Il ne se fait pas scrupule de remarquer les origines profanes des chants qu'il reproduit : par exemple, il observe avec raison que *Joseph est bien marié* n'est autre chose qu'un *rondeau* (p. 14). Et il insiste, par l'accompagnement, sur les aveux que cette musique nous fredonne, à savoir qu'elle n'est point d'église. Non seulement il choisit, dans ce que l'orgue s'attribue, ce qu'il y a de plus mondain, trio de flûtes (p. 27) pour *Chrétiens qui suivez l'Eglise*, ou voix humaine, au dessus, à la basse et en chœur, pour *Jacob que tu es habile* (p. 81), ou bien encore pour le *Stabat* (2e variation), le cromhorne et le cornet jouant tour à tour un fragment de la mélodie, et l'achevant ensemble à la tierce; mais il ajoute à cela les imitations de ménestrandie les plus triviales, contrefait la musette par « une tenue à la basse » (p. 30, cf. p. 67), la vielle par un ronron de quinte et d'octave dans le grave (p. 47)[3]. Bien plus, il trouve le moyen de donner au *Stabat mater* en récit (p. 83) une allure dansante. Nous devons lui savoir gré, toutefois, d'avoir ajouté à ces cantiques traités « en burlesque » deux « chansons des pèlerins de Saint-Jacques » (p. 95 et p. 106).

***

Même si l'on ne se proposait que de résumer ce qui a été écrit au sujet des œuvres que J.-S. BACH a composées pour l'orgue, il faudrait tout un livre. Nous ne pouvons, ici, que signaler ces travaux d'exégèse, depuis les indications de FORKEL, et les études précises de SPITTA jusqu'aux analyses de MM. SCHERING, SCHWEITZER et SEIFFERT[4]. Ajoutons que, dans cette *Encyclopédie*, Alexandre GUILMANT a commenté les pages les plus significatives de BACH. Aussi, nous n'entreprendrons pas de répéter avec détails ce qui a déjà été dit, nous n'en reproduirons que l'essentiel; mais, pour notre part, nous observerons comment BACH se rattache à quelques-uns des organistes que nous avons examinés plus haut, et nous considérons aussi comment plusieurs de ses pièces semblent avoir été destinées à être jouées, de préférence, sur les orgues de certaines églises où il se fit entendre.

Parmi les pièces d'orgue que l'on attribue à BACH, les plus anciennes sont vraisemblablement quelques chorals traités avec cette simplicité un peu sèche qui est particulière à Jean-Cristophe BACH[5]. Ensuite, on peut citer des suites de variations (*Partite*) sur les cantiques *Christ, toi qui es le jour clair, Ah! que ferai-je, pécheur, O Dieu, ô Dieu bon* et *Sois salué, bon Jésus* (Ve vol. de l'éd. Peters, et XLe de la *Bach-Gesellschaft*). Dans la dernière de ces suites, le style d'orgue est mieux déterminé : il est vrai que cette série de variations comprend des fragments écrits à diverses époques, et, en général, témoigne d'une plus grande maturité que les précédentes. Celles-ci, au contraire, tiennent encore du clavecin, étant, d'ailleurs, conçues dans la manière de Georg BÖHM. Il suffit de les rapprocher de ce que nous avons publié de cet organiste pour reconnaître ce que Jean-Sébastien lui doit[6]. Vraisemblablement, le choral *Christ était couché dans les liens de la mort* (Peters, VI, 15) appartient aussi aux œuvres de jeunesse. *De quel bel éclat rayonne l'astre du matin*[7] semble être d'une composition un peu plus tardive, car l'imitation des organistes de l'Allemagne du Nord y est fort apparente, et il est de tradition que ce fut quand il était organiste d'Arnstadt (1703-1707) que BACH recueillit « les premiers fruits de son zèle dans l'étude de l'orgue et dans la composition... Pour l'orgue, il prit pour modèle les œuvres de BRUHNS, de REINCKEN, de BUXTEHUDE et de quelques bons organistes français »[8]. Si l'on prétendait, grâce à cette indication, ranger les préludes et les fugues de BACH d'après l'ordre chronologique, on aurait quelque raison de mentionner d'abord certaines pièces où les tournures chantantes des Thuringiens sont mêlées aux passages saccadés des organistes du Nord, par exemple, ces deux

1. Cf. *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, par Michel BRENET, 1900, p. 242. JOLAGE devint organiste de Notre-Dame, en même temps que DAQUIN, DU BOUSSET et COUPERIN, les quatre musiciens servant « par quartier ».

2. C'est à tort que dans les bibliographies ou les catalogues, on attribue ce travail à Jean-François DANDRIEU.

3. Il connaît pourtant bien les ressources de l'orgue, par exemple quand il met les flûtes avec le tremblant doux, le cornet séparé, et donne à basse à la pédale (p. 104). Il écrit aussi un grand-jeu en point d'orgue. Pour l'exécution, il admet que, de deux croches successives, la première doit être prolongée au détriment de la seconde : quand il veut que l'on joue ce qui est écrit, il en avertit par ces mots, les croches égales (p. 24, p. 90, p. 100).

4. J'y ajoute un petit ouvrage, épuisé maintenant, dont tout l'intérêt est dans la lumineuse préface de M. Ch. M WIDOR.

5. *Musica sacra* de Commer, p. 5.

6. Voyez plus haut, p. 1313 et suiv.

7. RITTER, ouv. cité, II, p. 181.

8. *J.-S. Bach* (1906), pp. 31-32.

œuvres en *ut mineur* : Peters, IV, 5 et 9. En beaucoup de pages se déchaîne l'emportement de BUXTEHUDE, ou bien se manifeste son obstination : musique de grands flots, jetés contre des murailles de rochers. Dans un prélude en *la mineur*, suivi d'une fugue, BACH s'efforce, avec une agitation un peu convulsive, d'atteindre à la véhémence de l'organiste de Lubeck. Par la forme de sa fugue, il semble encore vouloir rendre hommage au vieux maître : c'est en faisant ainsi des doubles fugues *da mente* que HAENDEL s'était préparé à le visiter en 1703[1] (Peters, III, 9); dans un autre prélude en *la mineur*, de rythme trop mécanique (Peters, IV, 13), paraît, à deux reprises, cet acharnement dans la contradiction auquel le musicien de la *Marienkirche* prend si souvent plaisir (voyez au bas de la p. 68 et de la p. 69); dans un prélude en *ut majeur* (Peters, IV, 1), les thèmes clairs, impétueux, les octaves battues (p. 5 à la pédale, cf. p. 3), appartiennent encore à la manière de BUXTEHUDE; dans le prélude et fugue en *ut majeur* (Peters, III, 7), se trouvent les motifs en notes répétées de l'école du Nord, les changements de mouvement, les arpèges, les sauts d'octave, les redites obstinées que nous avons déjà remarquées, et, de plus (p. 63, 2e mes.), le souvenir d'une progression expressive de Georg MUFFAT (XIe *Toccata*, 1690, mouvement à 3/4, mesures 11-12); enfin un prélude en *sol majeur* (Peters, VIII, 11) n'est pas sans nous rappeler, au début, un prélude écrit dans le même ton par BRUHNS (COMMER, *Musica sacra*, n° 5; cf. plus haut, p. 1329).

On sait que l'admiration de J.-S. BACH pour BUXTEHUDE fut la cause de son voyage d'Arnstadt à Lubeck, à la fin de 1705[2]. A son retour, il fut blâmé, parce qu'il était resté trop longtemps absent, et on lui reprocha aussi de troubler l'accompagnement du choral par des fioritures excessives. Quelques pièces publiées dans le cinquième volume de l'édition Peters (p. 102, p. 103 et p. 106) nous montrent sans doute comment Jean-Sébastien mettait le désordre dans le chant. Le procédé était d'ailleurs bien connu des organistes thuringiens : BUTTSTEDT, par exemple, l'applique dans ses variations sur *Allein Gott in der Höh'* (Ms. Frankenberger, p. 3).

L'orgue d'Arnstadt (nouvelle église), ouvrage du facteur J.-F. WENDER de Mühlhausen, avait été inauguré en 1703. On y comptait 22 registres, sur les deux claviers manuels et la pédale. Au grand orgue, il y avait un quintaton de 16 pieds, et cinq jeux de huit : un principal, un bourdon, une gambe, un *Gemshorn* (cor de chamois) et une trompette; on y avait joint un seul jeu de quatre pieds, l'octave, une fourniture à quatre rangs, une cymbale à deux rangs, et une quinte de 6 pieds; enfin, le tremblant et le *Cymbelstern*[3] dépendaient du même clavier. Au positif, le cor de nuit et un bourdon doux (*Lieblichgedackt*) de 8 pieds étaient associés à un principal et à une flûte (*Spitzflöte*) de quatre, et à une quinte (3 pieds), une *sesquialtera*, et une fourniture à 2 rangs. Une sousbasse et une bombarde de 16 pieds, une flûte de 4 et un cornet (jeu d'anches) de 2 figuraient à la pédale.

Organiste à l'église Saint-Blaise de Mühlhausen, de l'été de 1707 à l'été de 1708, BACH se préoccupa bientôt d'obtenir que l'on réparât l'orgue qui lui était confié. En 1708, il remit au conseil de la ville un projet de restauration. Il semble que la soufflerie était insuffisante : il fallait trois nouveaux soufflets, dont l'un alimenterait les jeux d'un clavier de récit que l'on devait ajouter à l'orgue : de plus, on augmenterait la pression dans les quatre soufflets anciens, amélioration d'autant plus importante que l'on aurait à faire parler, non seulement les basses des jeux déjà placés dans l'orgue, mais encore les grands tuyaux d'une sousbasse de 32 pieds, à laquelle Jean-Sébastien paraît tenir beaucoup, conseillant de la faire de bois, de telle sorte qu'elle donne à l'orgue une « parfaite gravité ». Il désirait aussi que l'on établît tous les anciens sommiers des basses, de telle sorte que, jouant avec quelques jeux seulement, l'on pût tirer soudain tous les autres jeux, sans qu'il se produisît de vacillement, « comme jusqu'à présent ». Cela était, à son avis, absolument nécessaire. Il réclamait encore, pour la bombarde de 16 pieds, à la pédale, que la sonorité en devînt moins aigre. Il observe que le facteur devra rendre utilisable le carillon de clochettes à l'unisson du quatre pieds, que les paroissiens ont désiré voir installer à la pédale, à leurs frais. Au grand-orgue, la trompette sera remplacée par un basson de 16 pieds, propre à servir « pour toutes sortes d'inventions » et qui résonnera très délicatement pour accompagner la « musique », c'est-à-dire, pour jouer la basse continue. Au *Gemshorn*, on substituera une viole de gambe de 8 pieds, qui corresponde « admirablement » avec le salicional de 4 du positif. Si l'on enlève la quinte de trois pieds, on y suppléera par un nasard de trois pieds. Tous les autres jeux du grand orgue et du positif peuvent être conservés, à la condition qu'ils seront accordés. Quant au nouveau récit, on le composera ainsi : quinte de 3 pieds, octave de 2, chalumeau (haûtbois) de 8; fourniture à trois rangs, tierce qui, avec quelques autres jeux, contribue à former une belle *sesquialtera; fleute douce* de quatre pieds, et enfin bourdon doux (*Stillgedackt*) de 8, de bon bois, qui s'accorde parfaitement avec la musique. Un accouplement réunira, quand on voudra, le récit au grand orgue, l'harmonie de tout l'instrument sera réglée avec soin, et l'on soumettra le tremblant à des oscillations régulières. Ce plan fut réalisé à peu de chose près : dans la *Musica mechanica organoedi* de Jakob ADLUNG (1768), est publiée la disposition de l'orgue de Mühlhausen, tel qu'il était avant une réparation plus récente qui l'enrichit de quelques jeux (p. 260). Il en comprenait 38, dont voici la répartition. Au grand-orgue, il y avait deux jeux de 16 pieds, le basson et le quintaton; deux de 8, le principal et la viole de gambe; deux de quatre, l'octave et le bourdon; une octave de deux pieds, une quinte de trois pieds; une fourniture de quatre rangs, une cymbale et une *sesquialtera* de deux rangs chacune. Le récit était presque tel que BACH l'avait proposé : seulement, la quinte n'y était que d'un pied et demi. Le positif était composé d'un bourdon et d'un quintaton de 8 pieds, d'un principal et d'un salicional de 4, d'une octave et d'une *Spitzflöte* de 2; en outre, on y trouvait une *Quintflöte*, une *sesquialtera* et une cymbale à trois rangs. Le clavier de pédale était pourvu d'une sousbasse de 32 pieds, d'un principal, d'une sousbasse et d'une bombarde de 16, d'une octave et d'une trompette de 8, d'une octave de 4, d'un cornet de 2, d'une flûte à cheminée d'un pied, et d'une fourniture à 4 rangs.

Un choral de BACH, *Un ferme rempart est notre Dieu* (Peters, VI, n° 22), semble avoir été composé pour cet orgue, tel que l'on devait le refaire. J.-G.

1. MATTHESON. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 94.
2. *J.-S. Bach* (1906), p. 33.
3. Clochettes formant en général un accord d'*ut*, et mises en branle par le vent de l'orgue.

Walther, qui nous l'a transmis manuscrit, en deux copies différentes[1], fournit, d'une part, les indications « à 3 claviers », avec le *fagotto* pour la main gauche, et la *sesquialtera* pour la droite, et, d'autre part, les mentions ordonnant de changer de clavier : à la mesure 20, la réunion des deux mains sur le positif; à la mesure 24, le retour à la première disposition; à la fin de la mesure 39, une prescription nouvelle de séparer l'accompagnement du chant, ce qui donne à croire que, à partir de la mesure 35, il était sous-entendu qu'il fallait jouer à deux parties sur le positif, et que, de la mesure 50 jusqu'à la fin, c'est encore ce clavier seul qu'il faudra employer[2].

Pour un prélude en *mi mineur*, suivi d'une fugue (Peters, III, 10), il serait aisé de faire l'application de ce que Bach écrit au sujet de l'orgue de Mühlhausen. Cette œuvre, d'ailleurs, paraît bien de la même époque : le prélude garde les caractères du style de Buxtehude, tandis que la fugue, chantante et d'un contrepoint fort simple et tout harmonique, rappelle, par certaines formules, des passages de la cantate *Dieu est mon roi* (éd. de la *Bach-Gesellschaft*, n° 71), composée pour la mutation du conseil de Mühlhausen, le 4 février 1708. Bien que l'effet dût sembler étrange à nos contemporains, habitués à traiter les compositions de Bach avec une grande unité de sonorité, il serait intéressant d'évoquer successivement, dans cette pièce, quelques-uns des différents jeux qui sont mentionnés dans le projet de restauration élaboré par Jean-Sébastien. Nous considérerons d'abord que le motif en doubles croches par lequel commence le prélude, ne manque pas d'affinité avec certains solos de basson des cantates[3] : Bach ne l'aurait-il pas joué volontiers sur ce *fagotto* de 16 pieds qui devait lui « servir à toutes sortes de nouvelles inventions »? Et cette gamme, par laquelle se termine le motif, dans le grave, ne donnait-elle pas l'occasion de vérifier que, non seulement la sonorité du jeu était bien homogène, mais que « les basses des jeux parlaient à merveille » (voyez l'art. 2 du devis). Après la dernière note du basson, le *mi*, la pédale pouvait, avec la nouvelle sousbasse de 32 pieds, répondre à cette note profonde du basson par une note encore plus profonde, de toute l'octave, et si, dans la même mesure (mes. 6), l'organiste reprenait au clavier du grand orgue, avec les jeux les plus bruyants, c'était un moyen de faire comprendre aux auditeurs qui connaissaient le plan élaboré par l'organiste, que « les anciens sommiers avaient été réparés de telle sorte que l'on pouvait maintenant, sans que le son vacillât, se servir, tout à coup, de tous les jeux, après avoir joué auparavant avec quelques jeux seulement » (art. 3). Au surplus, tout est ménagé fort habilement : les premiers accords du clavier manuel retentissent assez haut pour que, par contraste, le ronflement du 32 pieds paraisse encore plus caverneux, et, prudemment, Bach évite les tenues de pédale, procède par notes détachées, ou par des passages joués à découvert, passages dont le dernier, tout avant la conclusion, est bien propre, avec les intervalles de dixième qu'il contient, à faire ressortir les qualités de la basse de 32 pieds. Enfin, si l'on jouait au positif les accords de la cadence finale, répétés en écho à l'octave inférieure, cela laisserait la liberté de changer les registres du grand orgue, pour préparer la fugue, tout en diminuant la sonorité, comme il était d'usage de le faire en des cas analogues[4]; ajoutons d'ailleurs que l'alternance des claviers contribuerait aussi, dès le milieu du prélude, à mieux marquer le motif émouvant qu'accompagnent des accords détachés. Dans la fugue, l'usage de claviers différents permettrait encore de suivre les indications données dans le devis de Mühlhausen. En effet, le thème renferme deux reprises en écho que signaleraient fort bien deux jeux de timbre semblable, mais d'intensité différente, par exemple cette gambe de huit pieds et ce salicional de quatre qui devaient se correspondre « admirablement[5] » : avec les transpositions d'octave nécessaires et réalisables pour tout ce qui est essentiel, ces registres, soutenus au besoin de fonds de même diapason, conviendraient parfaitement pour l'exposition de la fugue. Plus loin, il est évident que, après l'épisode à 2 parties, que l'on jouerait sur le 3e clavier, il faudrait augmenter la sonorité. La connaissance de l'orgue de Mühlhausen fournirait encore le moyen d'y arriver, sans trop s'éloigner du coloris original. N'oublions pas, cependant, que ces remarques sur l'exécution du prélude et de la fugue en *mi mineur* ne sont présentées, ici, qu'à titre d'expérience, et ajoutons que l'on ne sait même pas si Bach revint à Mühlhausen quand la réparation de l'orgue fut terminée, d'après ses conseils : mais il avait peut-être chargé quelqu'un de ses amis de jouer, à l'inauguration de l'instrument, des pièces qu'il avait préparées tout exprès pour faire paraître les avantages que l'on avait gagnés, en travaillant d'après ses indications.

Formé quand Bach était à Cöthen (1717-1723), le « petit livre d'orgue » (*Orgel-Büchlein*) comprend 45 chorals dont la composition remonte au temps de son second séjour à Weimar (1708-1717). Le titre annonce que l'auteur se propose d'apprendre, à un « organiste commençant, à traiter le choral de toute manière », et à se perfectionner dans l'étude de la pédale. Jean-Sébastien avait sans doute éprouvé la valeur didactique de ces pièces sur ses élèves de Weimar, J.-C. Vogler (1696-1735?)[6], J.-M. Schubart (1690-1721), J.-T. Krebs et Joh. Gotthilf Ziegler. Ce Ziegler, qui était né à Dresde en 1688, écrivait en 1746 : « Pour le choral, mon professeur, le maître de chapelle Bach, qui vit encore, me l'enseigna de telle sorte que je ne joue pas les chorals simplement tels quels, mais d'après le sentiment indiqué par les paroles[7]. » Les chorals de l'*Orgel-Buchlein* nous montrent comment se faisait ce commentaire expressif, et Philippe Spitta en détermine la nature avec

1. L'une, dans un manuscrit de la bibl. de Königsberg, l'autre, dans le recueil dit de Frankenberger (p. 301).

2. Dans le 1er vol. de son ouvrage sur Bach, Ph. Spitta remarque, en outre, que les passages où la pédale paraît, n'étant ainsi accompagnés que de jeux qui exigent peu de vent, l'occasion était excellente d'y user de la nouvelle basse de 32 pieds : on peut admettre cette opinion, mais il serait sans doute imprudent de supposer avec Spitta que le fragment de choral placé à la pédale (mes. 25 à mes. 32) pouvait donner lieu de faire entendre la bombarde de 16 pieds réparée (dans le ms. Frankenberger, cette phrase est écrite une octave plus bas que dans l'éd. Peters), et de s'imaginer que, plus loin, il serait légitime d'accoupler les claviers et de terminer *organo pleno*.

3. Voyez l'*Esthétique de J.-S. Bach*, p. 236.

4. De telles répétitions *piano* sont communes à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe siècle. Pour Bach, il nous suffira de signaler les derniers accords de l'*Actus tragicus* (B. G. 106).

5. Dans la 9e variation de *O Dieu, ô Dieu bon* (Peters, V, p. 74), une semblable opposition de jeux serait d'une heureuse application, quand les phrases ou les fragments de phrases se répètent. De même, dans *Wachet auf* (Peters VII, p. 72, où Bach ne fait d'ailleurs que transcrire pour l'orgue ce que, dans une cantate (B. G. 140), il fait jouer par les instruments à cordes.

6. Un choral de Vogler a été joué souvent pour un choral de Bach *Jesu Leiden, Pein und Tod*), publ. avec l'attribution exacte par M. Straube (*Choralvorspiele alter Meister*, p. 136).

7. Ph. Spitta, *J.-S. Bach*, I, 1873, p. 549.

beaucoup de justesse : « Bach alla plus loin dans le perfectionnement de la forme, en mettant, dans les motifs de l'accompagnement, le reflet de certaines émotions causées par la poésie du choral. Pachelbel s'en était abstenu : il manquait de la profondeur de sentiment qui permet de parvenir ainsi jusqu'au cœur du sujet traité. Et c'est bien une pénétration intime, et non pas une sorte de peinture extérieure... Le procédé de Bach n'est tel que parce qu'il va jusqu'à la substance de la poésie. *Ah! que la vie de l'homme est fugitive et vaine*, chante Michael Franck, et Bach accompagne la mélodie de doubles croches qui glissent sans relâche, passent comme des fantômes, comme des formes brumeuses (Peters, V, p. 2). *La troupe des anges vint du ciel*, dit Luther au début de son chant de Noël, et les motifs unis de la main gauche, repris deux fois plus lents à la pédale, descendent rapidement, puis remontent, comme de célestes messagers qui s'approchent de la terre, et s'élèvent de nouveau (Peters, V, p. 34). *Par la chute d'Adam, la nature et la substance de l'homme ont été complètement perverties*, dit le commencement d'un cantique sur la justification : un intervalle de septième, répété par la pédale, décrit la chute. Que l'on ne blâme pas cela comme une illustration trop aisée du premier vers : la représentation de la chute de l'état d'innocence dans l'état de péché domine en effet la poésie tout entière (Peters, V, p. 15). Ce ne sont que de telles représentations que Bach renouvelle dans sa musique. Il en témoigne dans sa composition sur le cantique funèbre *Maintenant, Seigneur Dieu, ouvre ton ciel*. Contournés, les motifs du contrepoint ne se comprennent point, tant que, dans la première strophe, on n'en est point arrivé à ces mots : « J'ai souffert assez de peine et j'ai lutté. » Alors se dévoile l'image de la vie humaine, confuse et épuisante (Peters, V, p. 26). Ou bien, considérez le choral *Quand Jésus était sur la croix* : le poème est une paraphrase des sept paroles du Crucifié, et les motifs de la pédale, ces syncopes qui entraînent lourdement la basse vers les tons graves, « symbolisent le supplice d'être suspendu, dans une sorte de repos accablant et torturant[1] » (Peters, V, p. 11). Le rythme, l'harmonie, les contresujets chromatiques, les basses obstinées, et jusqu'aux fioritures du chant donné sont, pour Bach, significatifs. Je ne prolongerai pas ces remarques sur des œuvres qui ont été analysées jusque dans les détails[2]. Quelques-uns de ces préludes au cantique sont écrits en canon; la rigueur du procédé fournit au compositeur de nouvelles allusions, et l'intérêt qu'il prend à ces exercices de contrepoint provient peut-être de son commerce, à Weimar, avec J.-G. Walther, qui aimait ces tours d'adresse scolastique. Un des chorals de l'*Orgel-Büchlein* présente une indication de registres. C'est le prélude à *Gott durch deine Güte* (ou *Gottes Sohn ist kommen*) : à la main droite, le principal de 8 pieds; à la gauche, un jeu de 16, le *cantus firmus* à la pédale, avec la trompette de 8.

Les premiers biographes de Bach assurent que « c'est à Weimar qu'il composa la plus grande partie de ses pièces d'orgue », et le désir de satisfaire le duc, son maître, qui l'écoutait avec plaisir, était si vif, qu'il s'efforça « d'arriver à la plus haute perfection dans l'art de manier l'orgue »[3].

L'orgue du château n'avait que deux claviers : trois jeux de huit pieds au grand orgue, principal, *Gemshorn* et bourdon; un quintaton de seize; un quintaton et une octave de 4; la fourniture à 6 et la cymbale à 3 rangs, enfin un *Glockenspiel*. Au positif, le principal, la gambe, le bourdon et la trompette étaient de 8 pieds; un bourdon et une octave étaient de quatre, et ce clavier faisait jouer en outre une « flûte de forêt » de 2 et une sesquiallera. Une sous-basse de 32, trois seize pieds, sous-basse, trombone et violon; un principal et une trompette de 8, enfin un cornet de 4, formaient la pédale. C'est pendant son séjour à Weimar que Bach se fit connaître, en Allemagne, comme un organiste incomparable. En 1713, on l'entendit à Notre-Dame de Halle, où il se présenta pour succéder à Fr.-Wilhelm Zachow; la même année, semble-t-il, le prince héritier de Hesse-Cassel lui témoigna son admiration; en 1716, il examina l'orgue construit à Notre-Dame de Halle par Cuncius : les autres experts étaient Kuhnau, Rolle, de Quedlimbourg, et Kirchhoff, organiste du lieu; en 1717, ce fut à Dresde qu'on l'applaudit; à la fin de la même année, il vint donner son avis sur l'orgue bâti dans l'église de l'Université, à Leipzig, par Joh. Scheibe : l'instrument était considérable (50 jeux), et par la suite, il aima beaucoup à le faire entendre. En 1720, quand il servait Léopold d'Anhalt Cöthen, Jean-Sébastien joua, devant les gens les plus importants de la ville, à l'église Sainte-Catherine de Hambourg. Il improvisa pendant près d'une demi-heure, sur le cantique *Près des fleuves de Babylon*, dans le style des vieux organistes de Hambourg, Adam Reincken, âgé de 97 ans, et encore organiste de l'église, lui fit ce compliment, d'autant plus précieux que le vieux musicien était avare de louanges : « Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il survit en vous. » Pendant le même séjour à Hambourg, Bach sollicita en vain la place d'organiste à Saint-Jacques.

Il est vraisemblable que les grandes *Toccate* (Peters, III et IV), le prélude et la fugue en *ré* majeur (Peters, IV, 3) lui servirent, dans ces voyages, à établir sa renommée de virtuose. L'une de ces pièces, la *Toccata* avec fugue en *ré mineur* (Peters, III, 4), doit être considérée comme appartenant à la musique pittoresque : c'est une sorte d'orage, avec tourbillons, coups de vent et coups de tonnerre. La *Toccata* en *ut majeur* (Peters, III, 8) comprend une sorte d'introduction, de libre virtuosité, un *allegro* bien construit, un *adagio* du ton relatif mineur, puis, après une transition formée d'accords, une fugue dont le thème clair et vigoureux est assez dans le goût de Buxtehude. Cet *adagio*, placé au milieu de la composition, est accompagné de la même basse que Bach écrit pour ses berceuses : il est d'ailleurs de caractère italien, et, en le mettant au centre de son œuvre, le maître allemand se propose d'imiter, dans un style bien approprié à l'orgue, la structure des concertos d'Italie. On sait que, pendant son séjour à Weimar, il en avait, de même que Walther, transcrit un certain nombre, soit pour le clavecin, soit pour l'orgue : parmi ceux qui sont publiés à la suite des pièces d'orgue, il en est d'Antonio Vivaldi, et le concerto que l'on a si souvent joué sous le nom de Wilh. Friedmann Bach est aussi de Vivaldi[4], et a

1. Voyez Spitta, ouvr. cité, I, p. 593.

2. M. Schweitzer, en particulier, excelle à commenter ces chorals. Voyez son *J.-S. Bach, le musicien-poète*, 1905, et son ouvrage en allemand sur le même maître (5e éd.). — Je signale aussi l'étude de M. H. Lüedtke, *S. Bachs Choralvorspiele*, dans le *Bach-Jahrbuch* de 1918.

3. *Musikalische Bibliothek* de Mizler, IV p. 163.

4. Voyez l'étude de M. Falck sur W.-F. Bach, 1913, p. 53.

été de même arrangé par Jean-Sébastien, qui propose, du reste, une registration pour le jouer[1].

Tout en prenant plaisir à exécuter, à deux claviers et pédale, ces concertos brillants, il étudiait avec soin des œuvres plus anciennes. En 1714, il acquit une copie des *Fiori musicali* de Frescobaldi, et sa *Canzona* en *ré mineur* (Peters, IV, 10) nous montre comment il sut imiter l'organiste romain[2].

La *Fantasia* en *sol mineur* (Peters, II, 4) et la *Passacaglia* (Peters, I, p. 75) nous montrent au contraire Bach en pleine possession de la manière des organistes de Lubeck et de Hambourg. On croirait même volontiers que la *Fantasia* fut jouée par lui à ce voyage de 1720, que nous avons signalé. Adlung nous rapporte que Bach aimait beaucoup les jeux d'anches de bonne qualité[3]. Or, ils étaient nombreux, dans l'orgue de Sainte-Catherine, à Hambourg[4]. De tels jeux, assez doux, conviendraient bien pour le chant de la phrase suppliante qui, à deux reprises (mes. 9 et mes. 25), succède aux motifs emportés; quant à ces passages véhéments, les puissantes fournitures du même orgue en auraient excellemment exprimé la rudesse bouillonnante. Le prélude et la fugue en *sol mineur* (Peters, III, 5) tiennent encore aux œuvres du Nord, avec quelques traits d'italianisme, tandis que, dans la *Fantasia* en *ut mineur* (Peters, IV, 12), c'est la mélancolie de Bach dont les cinq voix disent les plaintes, où quelque impatience (p. 67, mes. 16-17) ne laisse pas de se mêler à la résignation. Une autre *Fantasia* du même ton (Peters, III, 6) a de plus douloureux soupirs, tandis que la fugue qui la suit prêche le calme et promet le salut. D'autre part, le prélude et la fugue en *ré majeur* (Peters, IV, 3) sont une manifestation de la force, de la force menaçante (introduction), de la force massive (*alla breve*), de la force victorieuse (fugue), tandis que la force allègre anime le prélude et la fugue en *sol majeur* (Peters, II, 2). Joie bondissante dans le prélude, et gracieuse dans la fugue en *la majeur* (Peters, II, 3), grave dans le prélude et la fugue en *ut majeur* (Peters, II, 1), et pleine de bonhomie dans un autre prélude en *ut majeur* (Peters, II, 7), suivi d'une fugue qui chante bien. A la fin de ces deux pièces, il semble que, en séparant les accords qui précèdent la conclusion, le compositeur a eu le dessein de faciliter à l'organiste la préparation des jeux nécessaires pour terminer avec l'*organo pleno*. Dans toutes ces pages, se manifeste la volonté, l'habileté, la puissance de Bach, de même que dans les préludes et fugues en *la mineur* (Peters, II, 8), en *mi mineur* (Peters, II, 9), et en *si mineur* (Peters, II, 10). Les deux dernières de ces pièces sont d'une vertu expressive incomparable : largement développée, la composition en *mi mineur* est d'un pathétique fiévreux, tandis que l'œuvre en *si mineur* est d'un pathétique majestueux; toutes deux sont des mouvements de la mélancolie de Bach, de cette tristesse hautaine dont il triomphe en nous la révélant. Les préludes et fugues en *fa mineur* et en *ut mineur* (Peters, II, 5 et 6), sans avoir la même perfection, sont aussi écrits dans le même sentiment. Enfin, dans le prélude et la fugue en *mi bémol* (Peters, III, 1), la forme est nouvelle dans le prélude, tandis que les métamorphoses rythmiques de la fugue nous rappellent Buxtehude. Cette composition magnifique, l'une des mieux construites de Jean-Sébastien[5], fut publiée dans la troisième partie de la *Clavierübung* (1739), le prélude au commencement, la fugue à la fin du recueil. 21 chorals se trouvent dans le même livre : d'abord les chants en l'honneur de la Trinité, dans lesquels survivent les thèmes grégoriens du *Kyrie, fons bonitatis, Christe, unice Dei patris*, et *Kyrie, ignis divine* (Peters, VIIe vol.). Ensuite, viennent trois pièces sur le *Gloria;* dans l'une, où Bach traite la mélodie à la manière de Pachelbel, préparant chaque fragment exposé, dans les contrepoints de l'accompagnement, subsiste quelque souvenir des « tierces en taille » des organistes français du XVIIe siècle (Peters, VI, p. 22). Deux compositions, dont l'une en forme de canon, sur le cantique des « dix commandements » (Peters, VI, p. 50 et p. 54), des préludes pour le *Credo*, le *Pater*, le cantique du baptême (Peters, VII, p. 60[6], p. 66, p. 78, p. 81), se succèdent, d'après l'ordre des chapitres du catéchisme luthérien auquel ces chants se rapportent. Après cela, Bach paraphrase le *De profundis* allemand, dont le chant est proclamé par les voix les plus retentissantes de la pédale écrite à deux parties (on désirerait même qu'il y eût un double clavier de pédales pour le jouer), avec l'accompagnement de l'orgue dans toute sa force. Enfin, les dernières pièces sont faites sur le choral de la communion (Peters, VI, p. 36 et p. 38; p. 82 et p. 87). Signalons encore les beaux préludes sur les cantiques à l'Esprit-Saint, l'un, violente transfiguration du plain-chant (Peters, VII, p. 2), l'autre, tempête de vent et de flammes (Peters, VII, p. 4). Parmi les plus beaux chorals de Bach, se trouvent encore un prélude au cantique de l'Avent, flexible et tendre comme un *adagio* de violon (Peters, VII, p. 38), et un prélude admirable de grâce et de pureté, écrit pour le cantique de communion *Orne-toi, ô chère âme* (Peters, VII, p. 50). C'est au sujet de ce choral que Schumann, s'adressant à Mendelssohn, écrit : « La mélodie semblait entrelacée de guirlandes d'or, et l'œuvre respirait une telle félicité, que tu me fis cet aveu : la vie m'aurait-elle arraché toute foi, toute espérance, que ce simple choral me les rendrait de nouveau »[7]. A ces chorals il faut ajouter, à cause de l'art que Bach y dépense, les variations en canon sur le chant de Noël « *Voilà que je descends du ciel* » (Peters, V, p. 92) gravées à Nuremberg, vers 1746, pour servir à l'épreuve d'admission que la société des « sciences musicales », fondée par Mizler en 1738, imposait à ceux qui désiraient en faire partie : nous citerons enfin les six chorals arrangés d'après des passages des cantates et publiés chez Schübler, en 1747.

Après toutes ces compositions, dont beaucoup serviront à jamais de modèles, nous citerons une série de petits préludes avec fugues, réservés sans doute aux élèves, œuvres un peu sèches (Peters, VIII), et les sonates pour deux claviers et pédale,

1. Dans le 1er mouvement, il oppose l'octave de 4 du grand orgue à l'octave de 4 du récit, avec le principal de 8 à la pédale. A la mesure 21, il ajoute le principal de 8 au grand clavier, et la sousbasse de 32 à la pédale. Le *Grave* se joue *organo pleno*.

2. Voyez l'*Esthétique de Bach*, p. 418.

3. *Musica mechanica organoedi*, 1768, p. 56.

4. A la suite de la *Musicalische Handleitung* de Niedt (II, 1721, p. 176), se trouve la disposition de cet orgue : on y remarque un *Dulcian* (sorte de basson) de 16 pieds et une regale au récit; l'*Ober-Werck* comprenait une trompette et un *Zinck* de 8 pieds, et une trompette de 4; au positif, il y avait un hautbois de 4. Le grand orgue (*Werck*) et la pédale avaient aussi des jeux d'anches. D'autre part, il y avait une fourniture à 10 rangs au grand orgue.

5. M. A. Heuss en a donné une analyse remarquable dans le *Programmbuch* de la 2e « fête de Bach » (Leipzig, 1904).

6. Dans ce choral sur le *Notre Père*, écrit en canon, il faudrait, pour bien distinguer les groupes de voix, opposer le cromhorne au cornet, comme le faisait Nicolas de Grigny.

7. *Gesammelte Schriften*, I, p. 153.

destinées à l'apprentissage de Wilhelm Friedemann, compositions d'étude, certes, mais sans rien de pédantesque, pleines d'enjouement et de charme (Peters, I).

A Saint-Thomas de Leipzig, Jean-Sébastien jouait sur un orgue ainsi composé. Grand-orgue : principal et quintaton de 16 pieds; principal et *Spielpfeife* (flûte), de 8; octave de 4; superoctave de 2; quinte de 3; double *sesquialtera;* fourniture à 6, 8 et 10 rangs. Récit : bourdon et régale de 8; principal, cor de nuit et violon-régale de 4; nasard de 3, *Gemshorn* de 2; cymbale à 2 rangs et *sesquialtera*. Positif : principal, quintaton, bourdon doux, cromhorne et trompette de 8; petit bourdon, flûte traversière et *Spitzflöte* de 4; violon de 2, *Rauschquinte* double, fourniture à 4 rangs; *sesquialtera*, et flûte d'un pied. Pédale : sous-basse et trombone de 16, trompette de 8, chalumeau de 4, cornet de 2. A l'église de l'université, l'orgue était beaucoup plus complet, la pédale, en particulier, était fort riche (16 jeux[1]).

Quand il jouait devant des étrangers, Bach se plaisait à les étonner par l'usage original qu'il faisait des jeux. Forkel nous dit que, prêts d'abord à considérer comme insensé le mélange de certains jeux, ils en étaient ensuite surpris et émerveillés. « Pour essayer un orgue, dit-il encore, la première chose qu'il faisait était de tirer tous les jeux et de jouer au grand orgue avec tous les accouplements. Il avait coutume de dire, en forme de plaisanterie, qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poumons. »

Son génie d'improvisateur aussi a été loué : « Si des amis l'invitaient, en dehors du service religieux, et cela se présentait très souvent, à se faire entendre à l'orgue, écrit Kirnberger, il choisissait un thème quelconque, et s'en servait pour improviser dans toutes les formes de composition pour l'orgue, sans pour cela l'épuiser, même s'il avait joué sans interruption pendant deux heures ou plus. Il l'employait d'abord pour un prélude et une fugue sur le grand jeu. Puis, son habileté dans l'art de registrer se montrait dans un trio, un quatuor, etc., toujours sur le même thème. Venait un choral, et ce thème servait de contrepoint à la mélodie, dans des imitations ingénieuses, à 3 ou 4 parties. Enfin, il concluait par une fugue à plein jeu se rapportant au même thème, auquel il réunissait, les confondant, les premiers arrangements qu'il en avait faits[2]. »

* * *

En somme, dans ces improvisations magnifiques, Jean-Sébastien se plaisait à résoudre en maître les problèmes que, depuis longtemps, on proposait aux organistes allemands appelés à faire la preuve de leur talent. Cette preuve, beaucoup s'imaginaient que, pour la fournir, il suffisait d'avoir la main bien exercée. Hermann Finck se plaignait déjà, en 1556, de ce que les organistes abusaient de leur vaine habileté, prodiguaient, avec ostentation, les passages qui secouent le clavier du haut en bas : il ne faut pas demander là où sont « Maître *Mensura*, Maître *Tactus*, Maître *Tonus* et en particulier Maître *Bona Fantasia* » (*Practica musicae*, IV). Certes, des juges plus exigeants que l'auditoire commun ne dédaignaient pas cette qualité toute mécanique dont la foule se contente. Quand Tobias Michael compare les mérites de Daniel Weixer et de Zacharias Eckhardt, qui demandent la place d'organiste à Saint-Nicolas de Leipzig (1637), il a bien soin d'observer qu'Eckhardt a les doigts déliés et rapides, et qu'il sait colorer les motifs et les varier délicatement; mais si, à son avis, Eckhardt doit l'emporter sur son concurrent, c'est sans doute à cause de la supériorité qu'il témoigne dans le développement de la fugue[3]. L'art d'amplifier en style d'imitation et de varier un sujet est considéré, dans les examens les mieux ordonnés, comme une condition décisive : on voit que presque tout se rapportait à cette épreuve, dans le concours auquel Weckmann prit part victorieusement, quand il obtint, en 1654, l'orgue de Saint-Jacques de Hambourg[4]. L'accompagnement de la basse continue avait aussi, alors, grande importance. De même, le prélude aux cantiques : en 1703, pour être reçu organiste à Stralsund, Christophe Raupach dut montrer qu'il pouvait annoncer, par sa musique triste ou joyeuse, le caractère du choral que les assistants auraient à chanter[5]. C'est justement ainsi, avec cette propriété expressive, que Bach prétendait qu'il fallait préluder (voyez l'*Esthétique de Bach*, p. 363[6]).

Dans son *Orgel-Probe*, Andreas Werckmeister insiste sur la nécessité de l'improvisation, pour révéler ce que vaut un organiste : certains jouent par cœur, et font illusion; il faut leur imposer des thèmes à traiter, des chorals à varier et à transposer, une basse chiffrée à réaliser; on doit se garder de croire que, si l'organiste joue une bourrée ou quelque chanson française, il est capable de faire de grandes choses (p. 77 de l'éd. de 1716). Nous savons, par Mattheson (*Grosse General-Bass-Schule*, 1731, p. 34), ce que pouvait être, en 1725, un thème de fugue, avec contre-sujet déterminé, offert à un candidat organiste : c'est, à quelques notes près, le thème de fugue en *sol* mineur de Bach (*B. Ges.*, XV, p. 177; éd. Peters, II, n° 4)[7].

Fugue et choral, ces deux sortes de compositions que Bach savait si bien jouer « de tête », les artistes dont on mettra les forces à l'essai seront encore tenus de les traiter, sans préparation, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[8]. A la vérité, il paraît que l'on fut souvent infidèle aux sévères traditions qui éloignaient de l'orgue les musiciens imparfaits. Malgré ce relâchement, nous voyons encore, en 1754, à Lunebourg, que l'on astreint les candidats à développer trois fugues, à jouer et à varier un choral et à moduler,

1. Voyez Spitta, *J.-S. Bach*, II, p. 112; cf. *L'Orgue de Bach*, p. 162.
2. *Die wahren Grundsatze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin, 1773, p. 53).

3. Cité par M. R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, I, 1909, p. 151. D'après T. Michael, Weixer incline plutôt vers la manière italienne, Eckhardt vers la néerlandaise : la remarque est intéressante.
4. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 397. Voyez plus haut.
5. Mattheson, *ibidem*, p. 285.
6. Peu avant 1689, le Thuringien Andreas Kleine traitait le choral de la manière la plus émouvante. Certains procédés de registration furent sans doute employés, dès ce temps-là, comme au XVIIIe siècle, pour rendre le commentaire musical plus intelligible. Sur le pittoresque à l'orgue, même dans l'accompagnement du cantique, voyez les *Curiose Vorfälle* de C.-F. Kilber, p. 15. Dans la préf. aux *Poetisch-Musikalische Andachten* de Strockmann (1705), il est rappelé que l'organiste J.-A. Kobelius représentait le tremblement de terre, par le moyen de la sousbasse *mit dem Tremulanten*, etc.
7. *L'Orgue de J.-S. Bach*, p. 99.
8. En France, la fugue était aussi obligatoire. Je rappelle à ce sujet le concours de l'église Saint-Paul, où Daquin fut préféré à Rameau (1727). En outre, il fallait improviser sur le plain-chant. Voyez un billet de concours de 1711, publié dans la *Notice historique sur les orgues et les organistes de la Cathédrale de Rouen* par MM. Collette et Bourdon, 1894, p. 23. — M. Nohlind a exposé ce que l'on attendait des organistes du XVIIe siècle, dans un article publié dans les recueils de l'*I. M. G.* (VII).

en l'espace de deux minutes, de *si bémol* majeur à *si* mineur[1]. A Wismar, en 1770, on fait jouer à J.-C. Parow deux chorals, avec deux versets variés, et une fugue sur un thème donné[2].

* * *

Les compositions pour l'orgue des fils de J.-S. Bach ne sont pas très nombreuses. F.-D. Schubart, qui loue Wilhelm Friedemann (1710-1784), avec enthousiasme, assure que ses œuvres d'orgue sont plus précieuses et plus rares que l'or. Il le considère d'ailleurs comme le « plus grand organiste du monde, incontestablement », et il célèbre son génie enflammé, son imagination, la rapidité de son jeu, sa « puissance magique d'enchanter tous les cœurs »; personne ne l'égale dans l'art de la registration; « sans cesser un seul moment de jouer, il mêle les jeux, comme un peintre mêle ses couleurs sur la palette, et produit par là un ensemble merveilleux »; si l'orgue est bon, Wilhelm Friedemann peut remplacer un orchestre de 100 musiciens; son père est le seul qui ait gouverné avec la même toute-puissance la pédale, sur laquelle il exécute mordants et trilles[3]. Cette incomparable virtuosité se dissipa sans doute en improvisations tumultueuses. Les témoignages écrits nous révèlent plutôt les qualités fortes et profondes, que les qualités brillantes du musicien. Une fugue en *fa*[4] est construite sur trois thèmes, dont la lutte est conduite avec un acharnement passionné.

Une autre fugue, en *sol mineur*, fort expressive[5], ne se trouve plus que dans une édition ancienne[6].

Trois chorals, publiés dans la collection de M. Straube (*Choralvorspiele alter Meister*, II, 5, 6, 7), nous rappellent, par la forme, Pachelbel, avec les tournures harmoniques d'un autre temps (cf. p. 27, 2e portée, mes. 6, et les fréquentes septièmes diminuées). Quatre autres sont restés manuscrits.

Après sa visite à Charles-Philippe-Emmanuel Bach (1714-1788), Burney rapporte que « M. Bach a si longtemps négligé de jouer de l'orgue, qu'il a, dit-il, perdu l'usage de la pédale » (*The Present State of music in Germany*, etc., II, 1773, p. 274). Les œuvres qu'a laissées le fils de Jean-Sébastien nous montrent qu'il se passait bien volontiers de cette aide qui donne tant de fermeté à la musique d'orgue, et tant d'inquiétude à l'artiste mal exercé qui se hasarde à la jouer. En particulier, son prélude et ses six sonates (*Preludio e sei sonate pel organo*, éd. par Rellstab; bibl. du Conservatoire) peuvent être exécutés par un organiste, auquel il suffirait de temps en temps d'enfoncer du pied une touche qu'il a eu toute liberté de bien choisir à l'avance : la grosse voix profonde ne résonne que par intervalles, et seulement pour confirmer ce que les autres expriment, car le compositeur ne la fait point parler pour elle-même. Ces pièces, d'ailleurs, et il faut y prendre garde pour les juger avec modération, n'étaient point destinées à ces organistes d'église qui aimaient encore à déchaîner l'ouragan des basses retentissantes sous les grandes voûtes : Philippe-Emmanuel les avait écrites pour la sœur de Frédéric le Grand, la princesse Amélie (1723-1787), à qui l'on ne pouvait demander la virtuosité particulière d'un homme du métier. Elle avait un orgue, dont le clavier manuel allait jusqu'au *fa* aigu. Les indications de registres fournies dans l'édition de Rellstab se rapportent à un instrument assez bien pourvu. Non seulement, on peut opposer l'un à l'autre le *piano* et le *forte*, par le moyen de deux claviers, mais il y a encore, dans les deux teintes principales, des nuances distinctes. Ainsi, le grand orgue possède assez de jeux puissants pour que, dans la 2e sonate et dans la 3e, on puisse laisser de côté les jeux de mutation tout en usant de l'*organo pleno*; dans un autre cas (3e sonate), c'est le 16 pieds du premier clavier qu'il faut éliminer du grand chœur; d'autre part, nous voyons (*allegretto*, p. 34), à ce même clavier, la flûte à cheminée et le quintaton de 8 pieds joints à la flûte traversière de 4; dans les variations, le cornet est ajouté aux fonds (p. 32). Le positif a aussi de la diversité; en général, il est vrai, on se contente d'y prescrire des jeux de flûte, en contraste avec le grand chœur du clavier principal : dans le prélude et dans la 1re sonate, ce contraste est produit avec des jeux de quatre pieds assez tranchants, le principal et la flûte à cheminée. En d'autres cas, pour les répliques de sonorité douce, on désigne un 8 pieds et un 4 pieds (p. 17 et p. 32), le bourdon de 8 et la flûte à cheminée de 4; quelquefois, un jeu de 2 pieds rend le mélange plus mordant (p. 35), quand la musique a plus de vivacité. Cette correspondance entre le caractère de la composition et le caractère des jeux peut, en somme, nous guider pour la registration des œuvres de Jean-Sébastien, et c'est la raison qui nous fait transcrire ces remarques ajoutées au texte de Philippe-Emmanuel. Même si elles n'étaient pas de lui, elles ne manqueraient pas d'une certaine valeur pour nous; du reste, on doit observer que certains procédés se rapportent au peu que nous connaissons des procédés attribués à J.-S. Bach. Ainsi, dans la transcription du concerto de Vivaldi que l'on croyait de Wilhelm Friedemann, les jeux de 4 sont employés comme ici; de plus, dans un *andante* de Philippe-Emmanuel (p. 32), le cornet, à l'un des claviers manuels, est accompagné de la *Posaune* de la pédale, et ce concert d'un jeu d'anches et d'un jeu de mutation se produit déjà dans le choral *Ein'feste Burg* de Jean-Sébastien (voyez plus haut p. 1352); dans la sonate de Philippe-Emmanuel, le 8 pieds et le 4 pieds sont désignés, de plus, pour les phrases jouées *piano*, et ces jeux de demi-teinte pourraient servir aussi dans l'exécution du choral de son père, pour les passages en imitations. Quel que soit, d'ailleurs, le soin avec lequel on ait donné à ces pièces le coloris de l'orgue, elles n'en sont pas moins, au fond, des pièces de clavecin ou de *forte piano*, dont la transparence et la précision sont le plus souvent fort agréables, et dans lesquelles certaines pages ont beaucoup d'expression (voir par exemple p. 4, *adagio e mesto* en *sol* mineur, reproduit dans l'*Orgel-Album* de Peters, II, p. 42; voir aussi l'*adagio* mélodieux de la page 12); mais la manière d'exposer et de développer les longs épi-

1. *Programm des Johanneums zu Luneburg*, 1870, art de Jenghans sur J. S.-Bach, p. 36, note 2.

2. Ernst Praetorius, *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven*, dans les recueils de l'*I. M. G.*, 1906, p. 235.

3. *C. F. D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, éd. par L. Schubart, Vienne, 1806 (ouvrage publié 14 ans après la mort de l'auteur qui l'avait entrepris vers 1784-85). Rappelons que Schubart avait été quelque temps organiste à Ludwigsburg : il avait quelque talent; on prétend que le doyen Zilling le persécutait parce que les fidèles l'écoutaient jouer plus volontiers qu'ils n'écoutaient ses sermons (Justinus Kerner, *Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit*, 1849).

4. Publiée chez Kahnt Nachfolger. Voyez l'analyse qu'en donne M. Falck, ouvr. cité, p. 92.

5. Cf. les fugues pour piano, où il y a tant de pages émouvantes.

6. Dans l'*Orgel virtuos*, de Kornelie.

sodes à deux parties, les unissons, les batteries et le caractère tourmenté du rythme ne conviennent pas à l'orgue.

Outre quelques fugues pour l'orgue ou le clavecin, dont l'une, à 3 voix, en *la* majeur, est dans une édition fort répandue (*Orgel-Album* de Peters, III p. 16), nous citerons une fugue à quatre parties pour l'orgue *alla breve* (voyez le *Catal. thématique des œuvres de C.-Ph.-Em. Bach* par A. Wotquenne, 1905), et la fantaisie avec fugue en *ut* mineur, œuvre sombre et forte, rééditée par A. Guilmant, *Ecole classique de l'Orgue*, n° 20.

Parmi les organistes élèves de Bach, nous avons déjà nommé Vogler; Heinrich-Nikolaus Gerber (1702-1775), père du lexicographe connu, reçut aussi ses leçons. Johann-Ludwig Krebs (1713-1780), Thuringien, était dès l'âge de 13 ans sous la direction du *cantor* de Saint-Thomas, qui l'estimait beaucoup. On a donné une édition moderne de ses œuvres (Heinrichshofen), ce qui permet de juger de sa féconde imagination et de la force expressive de son harmonie. Quelquefois, il est un peu long, et certaines de ses compositions, en particulier certains de ses trios, sont d'une élégance fausse, froide et fade. Mais il faut connaître ses beaux chorals, religieux et pénétrants, sa *Toccata et Fugue* en *la mineur* et sa grande *Fantaisie et Fugue* (n° 19 de la 7e l. dans l'édition citée). Il y a de la force dans sa fugue en *sol majeur* (Guilmant, *Ecole classique de l'Orgue*, n° 15), et son prélude au cantique *Dieu, exauce mes soupirs* (Straube, *Alte Meister*, II, n° 24) ne manque pas d'intentions pathétiques. En somme, bien que son goût ne soit pas toujours très sûr, et bien que le souvenir de son maître lui fasse tort, Krebs mérite de tenir une place honorable parmi les bons serviteurs de l'orgue.

Né et formé d'abord en Thuringe, J.-Phil. Kirnberger (1721-1788) fut, en 1739, sous la direction de Bach. Célèbre pour son traité, *Die Kunst des reinen Satzes*, il mérite moins de louanges pour ses compositions que pour ses préceptes. Outre ses *VIII Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue* (1777[1]), on a de lui quelques pièces, en particulier des travaux de contrepoint sur les chorals, qui se rapportent à l'orgue[2].

Gottfried-August Homilius (1714-1784) devint organiste à Dresde; bien que formé par le maître de Leipzig, il avait, à l'orgue, le style facile et chantant de Graun. Spitta étudie ses œuvres dans un article de l'*Allgemeine deutsche Biographie* (XIII, 1881, p. 53). Je renvoie à ce travail, en ajoutant que le choral *Orne-toi, chère âme*, qui est publié dans le 40e vol. de l'édition de la *Société Bach* (p. 180), est attribué à Homilius. On peut comparer cette musique fleurie et insipide au suave prélude que Jean-Sébatien nous a laissé pour le même cantique (B. G., XXV², p. 95, ou éd. Peters, VII, p. 50).

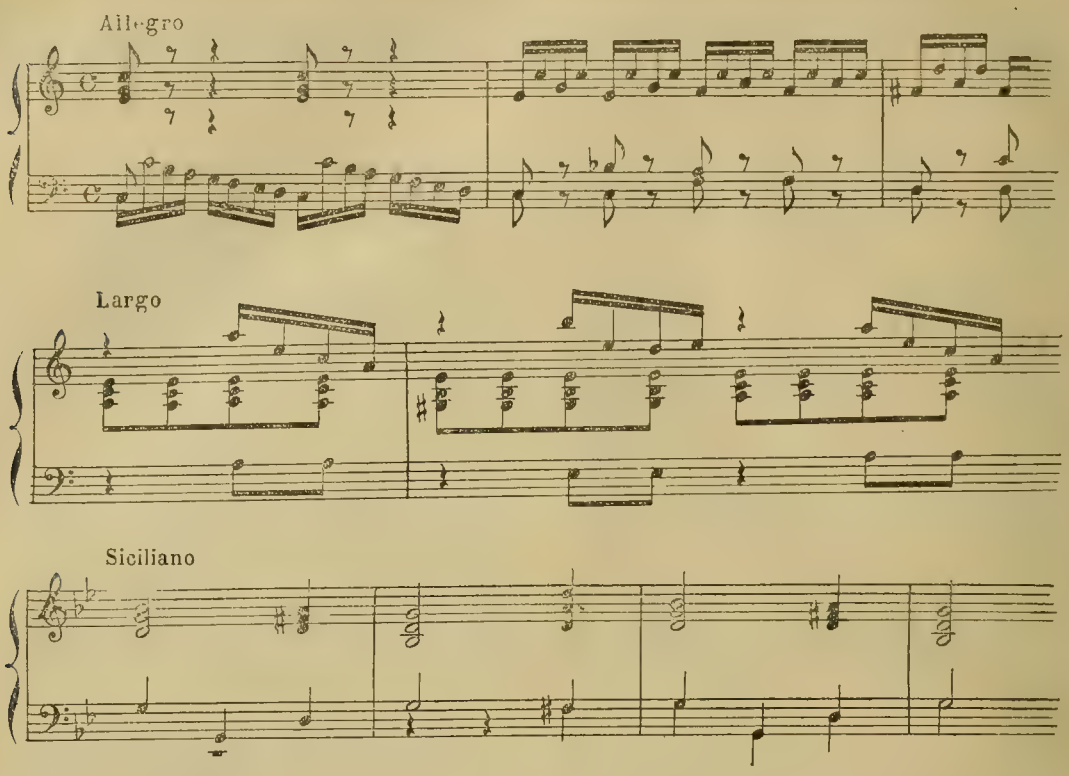
Christian Kittel (1732-1809), le plus jeune disciple de Jean-Sébastien, a transmis aux organistes du XIXe siècle quelque chose des enseignements de son maître. Organiste à Langensalza, puis à Erfurt où il succéda à Jakob Adlung, il avait une manière de jouer qui plaisait au peuple, et cependant excitait l'admiration des gens du métier. Rinck parlait avec enthousiasme de ses improvisations qui, paraît-il, dépassaient de beaucoup tout ce qu'il a écrit et publié[3]. Ce qu'il a laissé n'a pas grande valeur. Quand il s'efforce d'avoir de la fermeté, il n'est que mécanique; sa prédilection pour le faux pathétique et le sentimental est manifeste, et l'entraîne parfois à oublier que certains effets ne conviennent pas à l'orgue; il abuse des traits en octaves, des accords détachés, des arpèges.

Ce sont du reste des défauts que nous remarquerons chez ses contemporains : chez Joh.-Christoph Kellner (1736-1803[4],) se trouvent de grands motifs tracés à découvert, des suspensions, des cadences de rythme libre, des versets d'allure coquette et quasi dansante; de même, J.-H. Knecht (1752-1817), aime d'accompagner les traits d'accords détachés, et prodigue les arpèges.

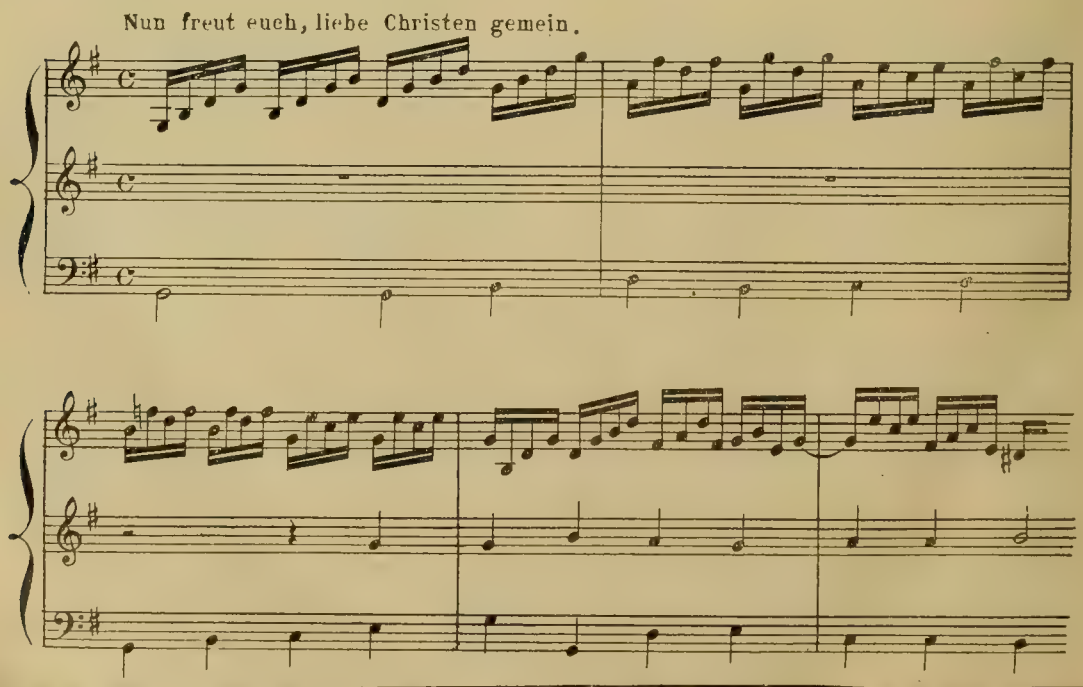
Même du temps de Bach, le style d'orgue subissait déjà l'influence de la musique de chambre et en acceptait les procédés. Tandis que des compositeurs, formés aux sciences aûtant qu'à la musique, Georg Andreas Sorge (1703-1778) et Georg Heinrich Reichardt (1715-1789), Thuringiens tous deux, conservent les traditions de la musique grave et travaillée, d'autres recherchent avant tout la grâce, la clarté, le mouvement, s'imaginant qu'ils renouvelleront le style de l'orgue, tandis qu'ils le ruinent. Nul doute que les adaptations de concertos italiens n'aient contribué, pour beaucoup, à cette transformation. Au commencement du XVIIIe siècle, les organistes s'étaient appliqués avec passion à l'étude de cette musique de chambre italienne; en France, en Hollande, en Allemagne, ils rivalisent de zèle pour la propager et pour l'imiter[5]. Certes, ils y gagnent beaucoup. Une comparaison de d'Aguesseau (4e instruction à son fils) fait mieux comprendre de quelle nature était leur gain; après avoir montré certains défauts chez Balzac, le chancelier ajoute : « Mais, en récompense, on y remarque un tissu parfait dans la suite et dans la liaison des pensées, un art singulier dans les transitions, un choix exquis dans les termes, une justesse rare et une précision très digne d'être imitée dans le tour et dans la mesure des phrases, enfin un nombre et une harmonie qui semble avoir péri avec Balzac, ou du moins avec M. Fléchier son disciple et son imitateur, et qui ne serait peut-être pas moins utile à notre Avocat du Roi, que celle des cantates de Corelli ou de Vivaldi[6]. » Il ne faudrait changer que peu de mots pour que la phrase entière définît les qualités des concertos de Vivaldi. En les étudiant, en somme, les organistes apprenaient à développer; mais, s'ils s'accoutumaient à employer les procédés généraux de la composition, ils retenaient aussi les façons d'écrire particulières à la musique pour les instruments à cordes, et en usaient à l'orgue sans discrétion.

Bach lui-même ne se fait pas scrupule d'introduire dans ses pièces d'orgue des figures qui sont propres à la musique concertante italienne. Cette confusion ne choquait point; en 1722, Friedrich Suppig dédie aux conseillers de la ville de Dresde un *Labyrinthus musicus*[7] qu'il destine aussi bien au clavecin sans pédale qu'à l'orgue avec pédale, et où se trouvent des accords répétés, des accords brisés, des accords détachés :

1. Bibl. du Conservatoire (n° 13108).
2. Voyez l'*Ecole classique de l'Orgue*, d'A. Guilmant, n° 19.
3. A. G. Ritter, ouvr. cité I, p. 106.
4. C'est le fils de Johann Peter que nous citons plus loin.
5. *L'Esthétique de J.-S. Bach*, p. 406.
6. *Discours et œuvres mêlées*, éd. de 1771, tome second, p. 273.
7. Manuscrit à la bibl. du Conservatoire (n° 27909). La préface est du 24 juin 1722.

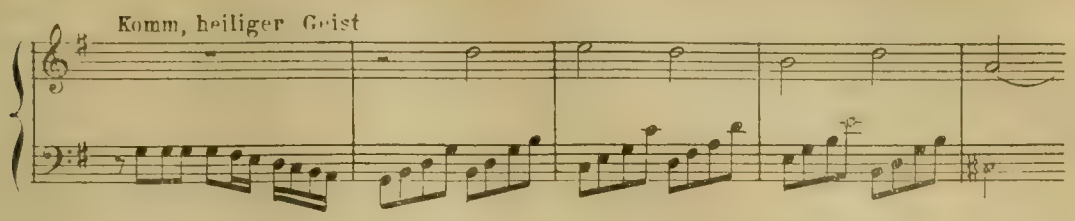


De même, Georg-Philipp Telemann (1681-1767), compositeur fécond, fort adroit et d'esprit cultivé, en agit fort librement avec l'orgue, non seulement quand il donne ses « vingt petites fugues à jouer aussi bien sur l'orgue que sur le clavecin » (1731)[1], mais quand il traite ses chorals à deux claviers et pédale, avec une vivacité qui n'a rien de religieux et n'est point dans le caractère de l'instrument. Les versets dont nous transcrivons ici quelques mesures montrent bien que la facilité, l'élégance et le brillant ne suffisent pas pour faire un bon prélude au cantique[2] :



1. Elles sont dédiées à B. Marcello et parurent en 1731. Cf. M. Seifert, ouvr. cité, p. 357.

2. Manuscrit de Walther, appartenant autrefois à Frankenberger, maintenant à M. Scheurleer, p. 165 et p. 167. Dans l'*Orgel-Archiv* de Becker et Ritter, 2e livraison, n° 9, p. 16, se trouve un prélude de Telemann (*Réjouis-toi, mon faible esprit*), pièce agréablement écrite, où l'auteur ne songe qu'à être clair, aisé, enjoué. Ritter cite (p. 180) un recueil de préludes aux chorals, ouvrage que je n'ai pu examiner.

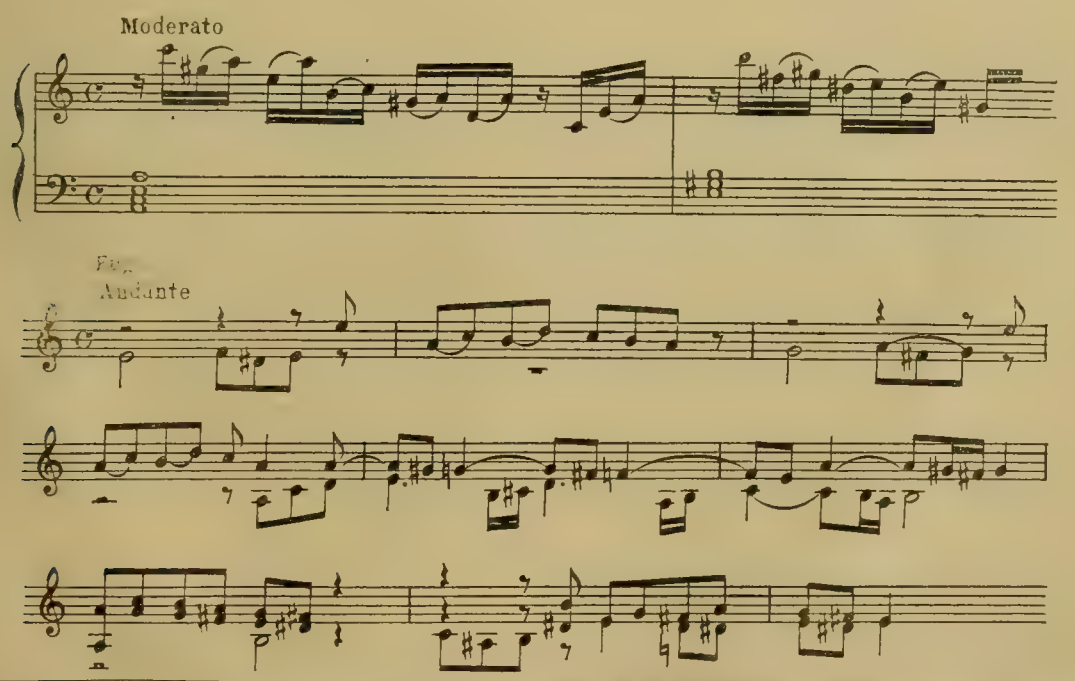


Cependant, TELEMANN sait écrire, quand il le veut, en style d'église : par exemple, dans un choral cité par RITTER (*Zur Geschichte des Orgelspiels*, II, n° 128); mais, en général, quelle que soit l'habileté du compositeur, c'est le goût profane qui l'emporte.

La musique de J.-P. KELLNER (1705-1788), organiste de Grätenroda, non loin d'Arnstadt, n'est pas exempte non plus d'impropriété. Il est impossible d'approuver le prélude sautillant qu'il destine au choral « Ce que Dieu fait, est bien fait » (STRAUBE, *Alte Meister*, II, p. 84), et son choral « Maintenant remerciez tous Dieu »[1], avec l'apparence du mouvement, est assez uniforme et sans grande invention. Cependant, le cantique « Du fond du cœur je désire une heureuse fin » (STRAUBE, *Alte Meister*, II, p. 80) lui inspire un verset dont la douceur pieuse ne mériterait que des louanges, si elle était exprimée d'une manière un peu plus personnelle, et si l'auteur s'abstenait d'y prendre, parfois, un ton sentimental. KELLNER avait d'ailleurs une bonne technique d'organiste. Il se félicitait de connaître BACH et HAENDEL[2], et l'on assure même qu'un jour, sachant que BACH était dans l'église, il improvisa sur le thème *B. A. C. H* une fugue magistrale (SEIFFERT, ouvr. cité, p. 361)[3]. Une fugue à 3 voix, en *ré* mineur, publiée dans les œuvres de BACH (B.-G. XXXVI, p. 188; éd. Peters, n° 212, p. 6), doit être attribuée à KELLNER (cf. l'art. de M. SEIFFERT dans le *Bach-Jahrbuch* de 1907, p. 189).

* * *

Chez les organistes des autres parties de l'Allemagne, dans le même temps, le style est aussi fort loin d'être pur. Parmi eux, se distinguent cependant deux bénédictins, Karlmann KOLB, religieux d'Ansbach, et Marianus KÖNIGSPERGER, religieux de Prüfflingen. Le premier a laissé, dans son *Certamen Aonium* (1733), des pièces où il fait preuve d'un talent personnel et d'une technique de bonne école. Que si les roulades montrent parfois, dans certaines pages, que le révérend père est un peu trop claveciniste pour son état, les fugues, du moins, sont dignes d'un organiste sans reproche[4]. KÖNIGSPERGER, à partir de 1752, publie, par livraisons, à Augsbourg, comme Karlmann KOLB, des préludes et des fugues, d'après les 8 tons[5]. Il a pour dessein d'accoutumer au bon style d'église les apprentis musiciens. S'il ne réalise pas toujours son plan avec beaucoup de talent, s'il abuse des progressions banales, et ne va pas au delà d'un contrepoint médiocre, du moins reste-t-il toujours d'une dignité exemplaire, et l'expression ne lui est pas étrangère. Voici le début de son *Præambulum* et de sa *fuga* du 3e ton, 1755 :



1. Recueil manuscrit dit de Frankenberger, p. 193.

2. Sans être l'élève de BACH, David Traugott NICOLAI (1733-1801) jouait admirablement les pièces les plus difficiles du maître, dès l'âge de 9 ans, et sur l'orgue de Görlitz, qui était fort dur (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1800-1801, col. 18).

Les claviers qu'il était malaisé de faire parler n'étaient pas rares. En 1772, BURNEY vit à Dresde l'organiste BINDER couvert de sueur après avoir joué (*De l'état présent de la musique en Allemagne*, trad. française, III, 1810, p. 48).

3. Parmi les organistes allemands du XVIIIe siècle, on peut encore citer C.-G. TAG (1735-1811).

4. Voyez RITTER, I, p. 160, et II, n° 99.

5. Bibl. du Conservatoire, n° 27707. Chaque livraison contient un *Praeambulum cum fuga*.

On ne trouverait rien de pareil dans le *David ludens ad arcam Dei* de Felix Gass, qui jouait au couvent des frères ermites de Fribourg en Brisgau (publ. entre 1730 et 1735), ni dans l'*A B C* de Jos.-Nic. Torner, organiste à Trèves vers 1735, ni chez J.-B.-Antoine Vallade, organiste à Mendorf au milieu du siècle[1].

* * *

En différents ouvrages allemands du XVIIIe siècle, sont consignées des remarques sur la registration, dont la connaissance est utile pour exécuter les pièces d'orgue avec une sonorité qui ne soit pas trop différente de ce que les compositeurs auraient voulu. Andreas Werckmeister, dans son *Orgelprobe* de 1681, réimprimée en 1698, en 1716, et en 1754, donne des indications auxquelles, pendant longtemps, on dut prendre garde. Il tient aux bourdons bien établis, graves et pleins (p. 32, p. 47, p. 49); il se méfie des jeux d'anches, « parfois jeux de fous » (p. 48); il réclame que les cloches du *Cymbelstern*, sorte de carillon mécanique, soient dans un certain accord avec l'orgue, par exemple, donnent *do mi sol do*, et il veut qu'elles soient claires, et non comme des sonnailles de vaches (p. 38); à son avis, le tremblant doit être de mouvement doux (p. 37).

Johann Mattheson est plus explicite au sujet de l'usage des jeux. Il décrit ce que l'on entend par *Organo pleno* (*Volles Werk*) pour lequel il faut tirer les registres de principal, les bourdons, flûtes, salicionals, prestants, quintes, fournitures, quintatons, cymbale, nasard, doublettes, tierces et *sesquialtera;* mais on n'y mettra de jeu d'anches qu'à la pédale, où le trombone de 16 pieds donne du corps aux notes basses (*Le Parfait Maître de chapelle*, Hambourg, 1729, p. 467). Dans son *Orchestre nouvellement publié* (1717), le même auteur, qui était d'ailleurs organiste distingué, prescrivait déjà d'exclure les jeux d'anches de l'ensemble du grand jeu, si ce n'est à la pédale. Au contraire, on employait volontiers ces jeux pour marquer plus clairement la mélodie, dans les préludes au choral. Mattheson propose encore d'autres moyens d'énoncer un solo, soit par la viole de gambe, soit par le principal de 8 avec le cornet, ou bien par la flûte traversière, ou encore au moyen du bourdon de 8 avec flûte des bois de 4 (*Le Parfait Maître de chapelle*). Pour les chorals tristes et les chants des morts, les jeux faibles devaient être préférés : c'est encore Mattheson qui nous le dit dans son *Parfait Maître de chapelle* (*Der Vollkommene Kapellmeister*, IIIe partie, ch. 25), d'après Christoph Raupach, organiste de Stralsund. De même, Joh.-Jakob Adlung observe que, « à Pâques, on joue beaucoup plus fort qu'à un service funèbre, et le Vendredi Saint on doit montrer encore, s'il se peut, plus de discrétion » (*Musica mechanica organœdi*, I, p. 167). Adlung, organiste qui avait été à l'université, traite, dans son *Introduction à l'érudition musicale* (1756), de chaque jeu en particulier. Dans l'ouvrage déjà cité, il donne encore quelques remarques intéressantes : il a, comme Werckmeister, une considération bien justifiée pour les bourdons qui « s'entendent sans qu'on s'en doute » (p. 168). Pour les effets d'écho, un seul bourdon peut alterner avec l'*organo pleno* (p. 172). Les jeux de mutation ont en lui un défenseur : il reproche à Gottfried Silbermann de les rendre trop faibles : « Dans les grandes églises, cela ne perce pas; » il avoue cependant que le même facteur donne aux jeux une intonation magnifique, et construit des claviers faciles à manier (p. 212). Cette observation sur les jeux de mutation nous montre que Silbermann avait peut-être pour ces jeux rudes, aux harmoniques rugueuses, une certaine aversion. Il n'eût pas été le seul à ne pas les goûter, tandis que, au XVIIe siècle, les facteurs du nord de l'Allemagne, en particulier, multipliaient les rangs des fournitures : à Saint-Nicolas de Hambourg, Arp Schnitteer avait mis une *Mixtur* à 8, 9 et 10 rangs, et un *Scharff* à 6 rangs au grand orgue, de plus un *Scharff* à 4, 5, et 6 rangs au récit[2]; à Sainte-Catherine, dans la même ville, il y avait une fourniture à dix rangs au grand orgue, un *Scharff* à 8 rangs au positif (voyez la *Musicalische Handleitung* de Niedt, rééditée en 1721 par Mattheson, avec, en appendice, de nombreuses descriptions d'orgues; cf. p. 173 et p. 176). Dans le 3e volume des *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* de F. W. Marpurg (1757), une observation nous montre aussi que l'on cherchait à tempérer l'éclat trop cru des harmoniques ajoutées : la quinte et la tierce, lit-on, doivent être dominées par une octave aiguë de la fondamentale, et non seulement le 8 pieds et le 4 pieds doivent, par exemple, accompagner le jeu de 3 pieds, mais on y joindra encore le jeu de 2 pieds. Un autre principe est de ne pas laisser, entre les jeux de différente mesure, plus d'une octave d'intervalle. Il ne faut pas ajouter les 2 pieds aux jeux de 8, sans l'intermédiaire du 4 pieds. Cependant, à une seule partie, ainsi quand on joue un trio les claviers séparés, cette règle peut être enfreinte, soit que le quintaton de 16 soit associé à la flûte creuse ou à la flûte des bois de 4, soit même que, dans un mouvement vif, le bourdon de 16 et le sifflet d'un pied soient réunis (p. 503). Tout jeu d'anches doit être soutenu d'un jeu de fonds d'égale mesure (p. 504). Le cornet avec principal de 8 et octave de 4 est très agréable pour exprimer le *cantus firmus* (p. 493). Une bonne flûte traversière de 16, et une belle viole de gambe, telles qu'on les trouve à l'orgue du château d'Altenbourg, produisent ensemble un excellent effet, rappelant le coup d'archet d'un instrument à cordes, à condition que l'on se serve de ces deux jeux pour des passages et des accords brisés (p. 497). Signalons enfin cette manière de caractériser la sonorité des divers claviers : la pédale et le grand orgue doivent être pompeux, le second clavier, tranchant, le troisième, aimable (p. 493).

* * *

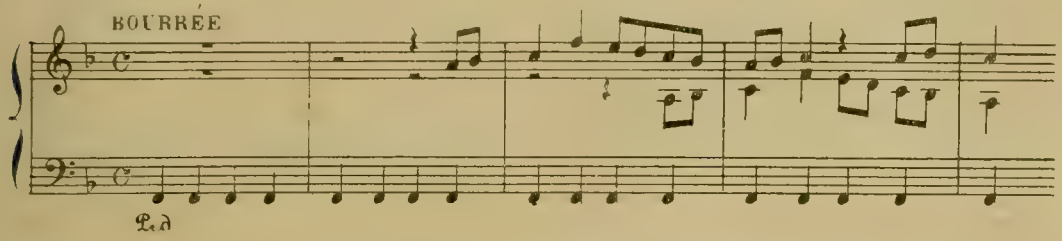
Vers la fin du XVIIIe siècle, cette conception du rapport entre les claviers, considérés comme les diverses parties d'un instrument bien déterminé, l'orgue, se transforma, chez beaucoup d'artistes et de critiques. N'apercevant plus dans cette variété que le moyen

1. Ritter, I, p. 160 et p. 161. La *Chirologia* (1711) d'un carme (P. J. C.) doit être citée aussi parmi ces œuvres des organistes catholiques allemands. Ritter en a jou[illegible], à défaut de qualités plus hautes, la gravité (p. 161). Un certain savoir s'y reconnaît aussi. Au contraire, Torner ne craint pas les ornements profanes, et son écriture est bien pauvre. D'ailleurs, le mauvais style gagne de jour en jour : Königsberger, cité plus haut, s'élève (*Præamb. cum fuga secundi toni*, 1754) contre les musiciens qui gâtent l'orgue, cabriolent, hachent, tenaillent, percent. En 1763, Marpurg constate, en faisant la critique du *Wohlgeübter Organist* de J.-A. Kobrich, que les organistes catholiques tombent en décadence, comme les protestants l'ont déjà fait. Pour la plupart, ils jouent comme Kobrich écrit, et c'est tout dire. Cela vient de ce que l'on n'examine plus les candidats sur la fugue, mais sur des airs d'opéra et des basses de *Murky* (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, II, p. 173).

2. Cf. la *Musikalische Bibliothek* de Mizler, IV, p. 74; dans le *Critischer Musicus* de Scheibe (1745), l'utilité des jeux de mutation est donnée pour certaine (préface).

d'imiter l'orchestre, ils sacrifiaient l'individualité de l'orgue, et ils tentèrent de perfectionner, de distribuer ou de disposer les jeux de telle sorte que l'organiste, à lui seul, remplaçât une troupe de musiciens concertants. A la vérité, il avait toujours été dans l'intention des facteurs de reproduire, par le son de leurs tuyaux, le son des flûtes, des cornets, des trompettes ou de la voix même. Quand BURNEY, en 1772, loue la flûte allemande de Saint-Michel de Hambourg et quand il admire la voix humaine, comparable à une clarinette, à Saint-Pierre de Hambourg, il ne fait que répéter, en tenant compte de quelques innovations, ce que DU BARTAS ou TITELOUZE ont pu dire au sujet des « aigües cimbales », ou des « flûtes au doux air »[1], du « haut clairon », et de la « flûte pathétique »[2]. De même, ce n'est pas tant par cette énumération de la trompette, du cor, de l'alto, des violons, timbales, cymbale, chant des oiseaux et voix humaine, que SCHUBART date son écrit, que par cette réflexion sur la voix humaine qui produit le plus grand effet, si « un maître plein de sentiment l'emploie »[3]. Mais ce que GRÉTRY dit de la tentative du facteur Sébastien ERARD, et cette entreprise même d'ERARD[4], montrent bien ce que l'on attendait alors de l'orgue. GRÉTRY est d'avis que « l'orgue remplacera peut-être un jour tout un orchestre de cent musiciens, si ERARD achève sa superbe invention »[5].

L'abbé Georg-Joseph VOGLER (1749-1814) était animé du même dessein, de tirer de l'orgue toute une symphonie, animée par un seul musicien. Pour rendre possible la réalisation de son désir, il avait imaginé de répartir les jeux sur cinq claviers : deux pour les effets de *tutti*, l'un avec plus d'ampleur, l'autre avec plus de tranchant; le troisième clavier pour les anches, le quatrième pour les gambes, qui suppléent au quatuor à cordes, le cinquième pour les flûtes[6]. Pendant ses voyages, VOGLER bouleversa ainsi un certain nombre d'instruments sur lesquels, d'ailleurs, il faisait entendre une étrange musique, pleine d'intentions ambitieuses et puériles, et où l'imitation de l'orage était peut-être la moins ridicule des représentations que l'abbé voyageur offrait à son public. Car, s'il aimait à évoquer de grands spectacles, comme la chute des murs de Jéricho ou la mort héroïque de Léopold, duc de Brunswick, ou le jugement dernier, ou une bataille navale, il se plaisait aussi à décrire des scènes qui, à l'orgue, devenaient grotesques. Ainsi, quand il prétendait reproduire le chant des Africains, occupés à piler de la chaux, pour leurs toits en terrasses : par des notes répétées, la pédale imite le bruit de leur travail, et une mélodie, présentée en canon, rappelle assez exactement le chant des nègres[7] :



Sa prédilection pour les mélodies exotiques ou supposées telles, se manifeste encore dans ses chansons de Chinois ou de Hottentots; sa manie de vouloir remplacer l'orchestre par l'orgue a produit des concertos de flûte; enfin la considération qu'il affectait d'avoir pour les anciens modes eut cet effet inattendu qu'il se flattait d'exécuter le *Ranz des Vaches* en mode lydien.

On assure que sa technique d'organiste était fort imparfaite, qu'il ne liait pas assez, levait trop vite les pieds et les mains, ne laissant pas à l'instrument le temps de résonner à plein souffle[8]. Il faisait cependant grande impression : Joh.-Christian-Heinrich RINCK parlait avec la plus vive admiration de ses concerts, et il paraît qu'il méritait d'être loué, quand il se maintenait dans le style sévère; il savait aussi mêler et opposer les jeux avec une surprenante habileté[9]. Le goût bizarre dont ses pièces nous ont laissé le témoignage ne le détourne pas cependant de la musique des maîtres ; il obtenait beaucoup de succès, dans ses concerts, avec une sorte de fantaisie fuguée sur l'*Alleluia* du *Messie*, et MEYERBEER, son élève, lui avait aussi entendu jouer des fragments des oratorios de HAENDEL sur le clavecin à pédales[10]. Il a du reste laissé, en ses *32 Préludes* et en ses *112 petits Préludes*[11], des exemples qu'il ne faut pas dédaigner de parti pris.

*
* *

Pendant que certains organistes acquièrent du renom parce qu'ils semblent enrichir et affranchir leur art, en s'inspirant de la musique profane, et en admettant une technique moins étroite, quelques

1. *Les Œuvres de G. de Saluste Sr du Bartas*, 1611, fol. 283.
2. Voyez plus haut, l'étude consacrée à TITELOUZE.
3. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1806, p. 278.
4. Voyez le rapport présenté à l'Institut sur cet orgue expressif, dans le *Ménestrel* du 20 octobre 1861.
5. *Mémoires ou Essais sur la Musique*, Bruxelles, 1829, p. 295.
6. Voyez l'ouvrage de K.-E. VON SCHAFHÄUTL, *Abt Georg Joseph Vogler*, 1888, p. 157.
7. Je cite ce fragment d'après l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, 1800-1801, col. 194. On peut le comparer avec le motif cité par M. André Chevrillon dans ses Notes sur le Maroc *Revue de Paris*, mai-juin 1906, p. 558).
8. *Allg. mus. Zeitung*, 1805-1806, col. 317. Sur le voyage de VOGLER en Angleterre, voyez l'art. *Vogler* dans le Dict. de GROVE, et sur sa musique pastorale, voyez le même dictionnaire, III, p. 822. Il se fit aussi entendre à Paris (Mich. BRENET, *Arch. hist., art. et litt.*, 1891). Voici le programme du concert « spirituel » donné par VOGLER le 17 sept. 1790, sur l'orgue de la chapelle du château, à Carlsruhe (*Monatshefte* d'EITNER, XI, 1879, p. 101). 1re partie. 1. *Praeludium adagio et allegro fugato* ; 2. *Cantabile*, 3. *Glockenspiel* : 4. *La Prise de Jéricho* (A, prière d'Israël ; B, le son des trompettes ; C, chute des murs ; D, entrée triomphale). — 2e partie : 1. Concerto de flûte (*Allegro, andante;* au lieu de *rondo*, air chinois que l'empereur de Chine a dernièrement envoyé à Londres, 2. *Adagio mesto* : 3. Joie des bergers, interrompue par l'orage; 4. le grand *Alleluja* de Londres, fugué avec 3 thèmes. — Ici encore, VOGLER spéculait sur l'effet des chants venus de loin. On rapporte qu'il avait entrepris d'étudier les mélodies de l'Afrique du Nord, pendant un voyage par mer de Lisbonne jusqu'à Athènes (1792). Voyez l'art. *Vogler* de Rob. EITNER dans l'*Allg. Deutsche Biographie*, 40e vol.
9. SCHAFHÄUTL, ouvr. cité, p. 23.
10. *Le Ménestrel*, 1859, p. 363.
11. Des éditions modernes de ces œuvres ont été données, pour les 32 prél. par l'*Univ. Ed.* ; pour les 112, chez Schott (on les a publiés autrefois en France, chez Régnier-Canaux).

compositeurs restent plus fidèles aux traditions, et parfois même, obéissent à l'ancienne discipline avec plus d'affectation que de talent. D'où cette sécheresse pédante, cette facture mécanique, dans les œuvres de J.-E. Rembt (1749-1810), et de J.-G. Vierling (1750-1813), et encore la pauvreté ne préserve pas toujours Rembt de la coquetterie. Michael Gotthardt Fischer (1773-1829), un des élèves thuringiens de Kittel, avec C.-G. Umbreit (1763-1829), J.-W. Hässler (1774-1823) et J.-Im. Müller (1774-1839), dépasse de beaucoup ces honnêtes artistes, et serait presque sans reproche, s'il n'avait parfois trop de complaisance pour la fausse grandeur et l'agitation[1]. Il a de l'invention, une harmonie expressive. Dans les chorals, il en interprète la poésie avec intelligence et sentiment, soit qu'il prélude avec une douceur mêlée de compassion au cantique « Salut à toi, bon Jésus », soit qu'il célèbre tendrement « Christ, qui est ma vie », soit enfin qu'il chante avec une gravité que ne troublent pas les surprises de la modulation : « Le Seigneur mort gisait dans le tombeau »; et, quand il prépare à « Ne me châtie point point, en ta colère », il se fait pardonner d'écrire un peu trop comme pour le *forte-piano,* tant il met de soin à chercher les meilleurs moyens d'être émouvant[2].

Le moment aurait été d'ailleurs mal choisi de chercher à ranimer le vrai style d'orgue. Quand Mariano Stecher publie *VI Fughe per l'Organo o Cembalo,* on avoue bien qu'il ne ressuscite pas Bach ni Haendel, mais on loue ses agréables pièces d'être une préparation, pour les musiciens, aux œuvres de ces grands maîtres (*Allg. mus. Zeitung,* 1798-1799, col. 220), et on laisserait volontiers entendre que l'on préférerait de tels travaux « d'introduction » aux compositions dont elles facilitent l'accès. Car on n'a point l'intelligence ni l'amour de ce que Jean-Sébastien a créé. A la vérité, un retour est tout prochain, et l'on peut noter, comme un signe de la transformation du goût que deux éditeurs, en même temps, entreprennent de publier Bach (*Allg. mus. Zeitung,* 1800-1801, col. 336); mais, quand on reçoit ses chorals pour l'orgue, on ne les approuve qu'en faisant des réserves, et en observant qu'en somme ils ont vieilli (*Allg. mus. Zeitung,* 1805-1806, col. 29). Pour rendre au *cantor* la place qui lui appartenait, il fallut les efforts de Zelter, le jeune enthousiasme de Mendelssohn; ajoutez à cela la révélation romantique de E.-T.-A. Hoffmann, jugeant que la musique du « vieux Sébastien Bach ressemblait presque à une effrayante histoire de revenants », et donnait le frisson (*Die Fermate*).

* * *

Après avoir rappelé que divers conciles avaient prescrit aux organistes de ne jouer que de la musique pieuse, Sébastien Mercier écrivait, vers 1780, dans son *Tableau de Paris* (tome II, ch. cxxxi, p. 78) : « Tout a changé au jour que j'écris. On joue, durant l'élévation de l'hostie et du calice, des ariettes et des sarabandes; et au *Te Deum* et aux vêpres, des chasses, des menuets, des romances, des rigodons. Où est donc cet admirable Daquin, qui m'a ravi tant de fois? Il est mort en 1772, et l'orgue avec lui[4] ». Ce que Mercier raconte de Daquin nous montre que Daquin lui-même avait bien quelque responsabilité dans cette ruine de la musique d'orgue, et, en certains recueils de compositions, nous en voyons la chute se préparer peu à peu. Les trois livres d'orgue de Michel Corrette (le 1er daté de 1737)[5] contiennent, il est vrai, quelques pièces où l'auteur voudrait bien faire preuve de science : ainsi, dans le premier livre, un duo en imitations (p. 2) ne manque pas d'un certain mouvement, à l'italienne; plus loin (p. 24), Corrette va jusqu'à prétendre écrire une *fuga doppia,* dont le thème commence comme le thème d'une fugue attribuée à Pasquini[6]; dans le deuxième livre (p. 22), se trouve aussi une *fuga,* pour le grand jeu *allegro*), où des formules mal appropriées pour l'orgue sont empruntées aux maîtres du *concerto* italien.

Mais, à côté de ces compositions, il y a vraiment trop d'œuvres dont la vivacité et la gentillesse ne conviennent pas à l'orgue; et même si l'on admet que, parmi les nombreuses *musettes,* se rencontre une fort jolie pièce (IIe l., p. 6, *affectuoso*) dont l'élégance rachète la mollesse, il reste bien difficile d'approuver, pour quelque raison que ce soit, une musique de *tambourin* (II, p. 8), et l'on ne lira pas sans surprise cet avis que donne Corrette à ceux qui voudraient jouer sur l'orgue quelques-unes de ses pièces de clavecin, leur indiquant la registration : le grand jeu pour les *Giboulées de Mars,* les flûtes pour les *Amants enchantés;* pour le 1er et le 2e *tambourin,* le prestant et le nasard du positif, accompagnés au grand orgue par la montre ou le prestant; pour les *Courriers* ou les *Bottes de 7 lieues,* les *Fanatiques* et la

1. Au commencement du XIXe siècle, beaucoup de compositeurs écrivent pour les organistes peu habiles. En 1801, Kittel leur destinait son *Organiste pratique débutant;* quelques années plus tard, J.-G. Werner leur adressait sa *Courte Instruction* pour accompagner le choral. Ces musiciens, à peine formés, étaient nombreux; souvent, ils n'avaient d'autre préparation au jeu de l'orgue que de savoir un peu se servir du piano-forte, ce qui les éloignait du style grave, et ne les habituait pas à lier. De plus, une infinité d'orgues étaient de petits instruments criards, dont les mutations grinçantes l'emportaient sur les jeux de fonds, représentés par un principal de 4 ou même de 2, avec un bourdon de 8; quelquefois, il n'y avait même pas de pédale de 16, et la « courte octave » empêchait de jouer une octave plus bas que ce n'était écrit, ce qui aurait tempéré l'aigreur de la sonorité (*Allg. mus. Zeitung,* 25 févr. 1805).

2. Quelques pièces de ces compositeurs de bonne volonté se trouvent dans les recueils édités chez Peters (*Orgel-Album*); elles n'y sont pas présentées, d'ailleurs, comme des documents d'histoire musicale; mais, quelle qu'en soit la disposition, ces fragments suffisent pour montrer quel est le style des organistes que je viens de citer, et de quelques autres du même temps. Si l'on veut aller plus loin dans la connaissance de cette musique, on peut consulter le *Führer durch die Orgel Literatur* de Kothe et Forchhammer remanié par M. O. Burkert (1909). — Il convient de signaler, dans la seconde partie du XVIIIe siècle, les œuvres du fameux J.-G. Albrechtsberger (1736-1809). Elles sont bien sèches, et parfois bien frivoles, malgré l'apparente sévérité de la forme (publ. dans les *D. d. T. in Öst.,* XVI, 2).

3. Dans le *Magazin der Musik* de Cramer, on trouve aussi des renseignements sur l'abaissement de l'art dans la musique d'orgue. Pour louer les *Orgelübung-Vorspiele* de Wolff, publiés en 1782, on observe que ces compositions faciles et bien écrites préserveront les organistes de la barbarie commune (1783, p. 922). On apprécie les qualités brillantes de Rösler, organiste à Plauen, qui improvise à Weimar, fait admirer ses accords à quatre parties à la pédale, avec des passages au clavier manuel, surprend par des pauses imprévues, produit de fort beaux effets d'écho, variés par une ingénieuse et rapide répartition des jeux, mais on laisse comprendre que l'on aurait sans doute préféré à tout cela un prélude doux, bien lié, qui élève l'âme, puis une fugue double pour le grand jeu; « dans cet art, si bien approprié à l'orgue, ajoute-t-on, le Bach de Halle, qui est mort à Berlin, dépassait tout ce qu'il y a d'organistes vivants » (1784, p. 224). Autre part, on observe que l'on entend encore quelquefois les fugues d'orgue de Haendel en Basse-Allemagne (1786, p. 1229), et cela signifie sans doute que l'usage d'une telle musique était alors bien loin d'être fréquent.

4. Quand Ch. Burney visita Paris en 1770, il fut surpris d'entendre, au *Magnificat,* des versets où l'on imitait toute espèce de musique, même des airs de chasse; à Saint-Gervais, il remarqua que Couperin faisait des passages de clavecin, et admettait tous les genres (*The present state of music in France and Italy,* 1771).

5. Les trois livres se trouvent à la bibl. du Conservatoire.

6. Nous avons déjà observé chez Dandrieu des réminiscences de la même fugue, v. plus haut, p. 1349.

Prise de Jéricho, le grand jeu, et, pour les *Etoiles,* les tierces du positif.

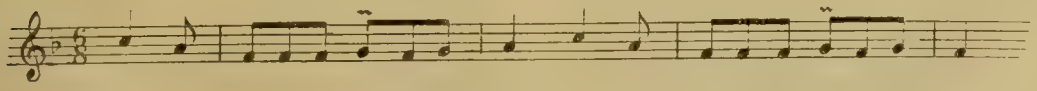
Le tambourin, la musette et le carillon figurent aussi dans le recueil de *Noels* publié par CORRETTE, organiste des Jésuites de la rue Saint-Antoine[1]. Il assure que ses compositions peuvent être concertées avec le violon, la flûte, le violoncelle et le clavecin, et que « le même concert se peut aussi faire avec l'orgue à la manière de Mr HANDEL »[2]. En 1786, dans ses *Pièces pour l'orgue d'un genre nouveau,* Michel CORRETTE le fils se signale comme un organiste expert dans l'art de produire de beaux effets de sonorité. Quelques-uns de ses conseils sont fort bons : ainsi quand il recommande de jouer gravement le plein-jeu, qu'il est excellent d'employer pour accompagner le chant liturgique, marqué à la basse par la pédale de trompette; il faut lui savoir gré aussi d'avouer que le tambourin ne convient guère que, pour des Noëls gais, et l'on acceptera volontiers cette recette qu'il nous donne de jouer le cromorne avec le prestant et le bourdon, pour imiter le basson; il est encore plus intéressant d'apprendre que, la tierce en taille et le cromorne en taille « n'étant que l'imitation du récitatif », on n'est pas assujetti à la mesure pour les jouer; mais l'on ne manquera pas de sourire en lisant que le récit de voix humaine « se touche lentement, à l'imitation d'une bonne mère qui chante pathétiquement », et l'on appréciera particulièrement, comme le plus significatif, cet avis au sujet du grand jeu avec le tonnerre : « Le tonnerre se fait en mettant sur la dernière octave des pédales de trompettes et de Bombarde une planche que le pied baisse à volonté. En finissant, pour imiter la chute du tonnerre, on donne un coup avec le coude sur les dernières touches du clavier. »

N'en doutons pas, c'était bien plutôt par de telles prouesses que par ses essais de fugue (p. 9), que l'organiste pouvait attirer le public.

D'ailleurs, à mesure que le XVIIIe siècle s'écoule, la fugue n'est plus traitée par les organistes français qu'avec une sévérité ou une liberté également injurieuses. Leurs scrupules la privent de vie, et leur laisser aller, de forme. Il faut bien qu'elle succombe. « Une fugue, en musique, est un morceau bien fort, » disait le Crispin de Regnard, dans *les Folies amoureuses* (1704). En 1734, Pierre FÉVRIER mêle à ses pièces de clavecin des fugues dont ses auditeurs disaient sans doute aussi qu'elles étaient fortes; elles ne sont qu'aimables, avec un peu d'apprêt. Mais cette dignité dans la grâce passait alors pour de l'austérité. Cela était trop recherché pour plaire au « très grand nombre ». PLUCHE prend la majorité pour arbitre, et rejette la musique destinée aux musiciens. « Si l'église entretient à grands frais un vaste buffet d'orgues et tout un chœur..., ce n'est pas afin qu'un PHILIDOR, enchanté d'une composition savante, roule les yeux vers la voûte... pendant que le peuple bâille et déserte l'office. L'orgue et le chant sont pour ce peuple. » La condamnation de la fugue est impliquée dans ces phrases, tirées du *Spectacle de la nature* (VII, 1746, p. 139), comme dans le passage où le P. ANDRÉ blâme les répétitions, dans son *Essai sur le beau* (1741). CHABANON, enfin, déclarera que, si la musique religieuse ne diffère de la musique de théâtre que par l'usage des fugues, cette distinction n'est pas recevable, car les fugues « ne valent pas mieux là qu'ailleurs », et « l'ennui n'est bon nulle part »[3]. BALBASTRE[4], estimé pour ses *Noëls* et ses tonnerres d'orgue, donne raison d'avance à CHABANON, par la raideur pédantesque de l'une de ses deux fugues (recueil de 1748 : Bibl. du Conserv.). Dans l'autre, il se détend, et allonge la composition sans se mettre en frais de contrepoint. Mais, qu'il se contraigne ou s'abandonne, c'est au détriment du style[5].

Plus tard, CHARPENTIER (BEAUVARLET-CHARPENTIER) ne sera pas plus heureux dans ce genre, étranger aux Français : thèmes bizarres, trop incisifs, mécaniques, et prétentions didactiques, ridiculement exprimées : accompagnements inertes, dès qu'il écrit à plus de 3 parties.

Aux pièces en musette, en tambourin ou en carillon, et aux Noëls, il ajoute les offertoires en concert ou en *concerto* de flûte ou de hautbois, ou en « simphonie concertante »[6]. Il joint à un solo de hautbois les arpèges de la grosse tierce. Pour une *Pastorale,* « dialogue de flûte et de cor qui se fait sur les échos », il a choisi ce thème, dont la simplicité champêtre ne dut point, en ce temps-là, manquer d'admirateurs[7] :



Le *Te Deum en musique,* par BEAUVARLET-CHARPENTIER[8], contient aussi tout ce qu'il faut, pour que le public de ce temps-là le comprenne et le loue : dans le *Sanctus* à grand chœur, l'organiste se propose de « célébrer le Dieu des armées », et chacun s'en apercevra bien, quand il entendra sur l'orgue une fanfare, une marche, le bruit du canon et le roulement du tambour. Dans le 8e verset, l'auteur n'a pas un dessein aussi élevé : il lui suffit d'y jouer un concerto de hautbois ou de flûte « avec point d'orgue ». Il se réserve pour le *Judex crederis,* qu'il commente en ces

1. *Nouveau Livre de Noels avec un carillon, pour le clavecin ou l'orgue.*

2. La musique passe d'un instrument à l'autre sans que l'on ait égard à l'impropriété ou à l'extravagance. Au concert spirituel, depuis 1755, BALBASTRE joue non seulement des concertos d'orgue, mais des ouvertures, des sonates, les *Sauvages* de RAMEAU (M. BRENET, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* 1900, p. 256 et p. 262). Dans son 2e recueil de pièces de clavecin, Christophe MOYREAU avait inséré une pièce intitulée *le Purgatoire,* qui pouvait être jouée sur l'orgue.

3. *De la Musique considérée en elle-même,* etc., 1785, p. 115.

4. Sur BALBASTRE, voyez l'article de M. DE LA LAURENCIE dans la première partie de l'*Encyclopédie* (p. 1509).

5. Un W.-F. BACH, au contraire, mettra une charmante variété dans ses fugues de clavecin, en se délassant du style observé par une libre expansion de lyrisme.

6. *Journal d'orgue à l'usage des paroisses et communautés religieuses par Monsieur Charpentier, organiste de l'église de Paris, de la paroisse royale de Saint-Paul et de l'abbaye de Saint-Victor* (Bibl. du Conserv.).

7. Il me suffira de signaler, du même auteur, *Douze Noels variés pour l'orgue, avec un carillon des morts.* On y trouve (p. 5) une variation pour les petites flûtes, qui se joue *staccato* et se [illegible] par un point d'orgue dans le goût de ceux que les solistes improvisaient, d'après des recettes bien connues, dans les concertos.

8. Bibl. de l'Université, fonds GUILMANT.

termes : « Ce morceau devant peindre le désordre de la nature, on peut commencer par une imitation des vents en employant tous les fonds », et il renvoie à une note sur les imitations dans sa théorie de l'orgue; à la fin du verset, on fera le tonnerre, « prolongé à volonté, pour imiter le bouleversement de l'univers ».

Par ces tableaux de guerre et d'orage, comme par leurs pastorales, les organistes français se préparent le mieux du monde à jouer leur partie dans les fêtes de la Révolution. Quand les Méreaux, père et fils, Desprez et Séjan, organiste de Saint-Sulpice, rivalisèrent sur l'orgue du Champ de Mars, le 10 août 1793[1], ils n'eurent qu'à se souvenir de ce qu'ils avaient entendu ou exécuté dans les églises de Paris, pour donner la couleur convenable à leurs préludes, où ils ne doutaient pas d'évoquer la rumeur des batailles et la paix de la nature. Et tous les organistes qui eurent un rôle dans les cérémonies civiques, avaient, d'avance, un répertoire où presque rien ne manquait.

*
* *

Parmi les organistes de la fin du XVIIIe s., je mentionnerai encore Leclerc, organiste de la Merci, et Guillaume Lasceux (1740-1829), élève de Noblet. Dans son *Nouveau Journal d'orgue* (Bibliothèque du Conservatoire), un offertoire pour le grand jeu est une *Chasse*. Sa *Nouvelle Suite de pièces d'orgue*, publiée pendant le règne de Napoléon, est dédiée à Séjan, dont Lasceux loue les « chefs-d'œuvre improvisés » et qu'il nomme « le Haydn de l'orgue ». Il y a dans ces pièces de l'enflure, une vivacité affectée, une tendresse niaise; l'influence de la symphonie et de l'opéra y est d'ailleurs manifeste, et cela enrichit l'ouvrage de parodies assez plaisantes. L'auteur écrit aussi plusieurs fugues au long thème, et il les développe au moyen de « rosalies ». Le thème d'une de ces fugues (II, p. 2) ressemble par les premières notes au *Kyrie* du *Requiem* de Mozart. Nous avons déjà signalé des motifs analogues. Lasceux a laissé, en manuscrit, un *Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue*, ouvrage dont M. Traversier, « amateur d'orgue, membre de la Société académique des *Enfants d'Apollon* », rédigea la partie littéraire (1809). Une copie de ce travail se trouve à la bibl. du Conservatoire (n° 7980); elle est de la main de Lasceux. Il y a dans cet essai des observations sur les différentes pièces que l'on peut exécuter à l'orgue et sur le mélange des jeux qu'il faut employer. Lasceux donne des conseils au sujet des concertos de hautbois, du cromhorne en taille, de la symphonie concertante et du concert d'harmonie militaire; cette dernière espèce de composition doit être en forme de marche ou de pas redoublé; il importe que toutes les phrases en soient « carrées », et on la jouera sur deux claviers et avec pédale, en tirant au grand orgue le prestant, le bourdon, le bourdon de 16, les flûtes et le clairon. Au positif, le prestant, le bourdon, les flûtes, le cromhorne et le hautbois; à la pédale, on mettra les flûtes et, pour imiter le trombone, la trompette; en outre, il sera bon de préparer au 4e clavier le bourdon et la trompette, pour ménager des effets d'écho. La description du *Judex crederis*, dans le *Te Deum*, est pour Lasceux une affaire d'importance. Il faut, en ce verset, frapper l'auditeur par la peinture de ce qui précédera « la catastrophe épouvantable du dernier jour », par la peinture de cette catastrophe et du jugement qui suivra. « Si l'orgue comportait l'instrument chinois connu sous le nom de Tam-tam, on pourrait à son aide produire des effets merveilleux dans le genre terrible. » Pour « échauffer son génie » avant le *Te Deum*, Couperin père lisait le poème du *Jugement dernier* « du sombre et sublime Young ». Il serait utile de suivre son exemple; l'esprit ainsi excité, nul doute que, avec les recettes de Lasceux pour la réalisation, on n'atteigne au sublime. Le dernier jour surprendra les mortels dans « l'ivresse des voluptés »; une musique sautillante, avec imitation du tambourin, donnera fort bien l'idée de ces plaisirs sans frein; mais des « vents sourds et lointains, qui finiront par devenir impétueux », troubleront cette joie; pour déchaîner le tumulte, il suffira de tirer tous les fonds et de les attaquer « sur le bas du second clavier (gd. orgue) par l'avant-bras gauche et par le plat de la main droite », et, grâce à une espèce de mouvement ondulatoire, la tempête grondera, couvrant le son de la voix humaine qui accompagnait les « danses et les amusements ». Mais cette menace de la nature ne met pas un terme à la fête qui reprend et ne finira qu'après un coup de tonnerre fourni par les pédales de bombarde sur lesquelles on abaissera autant de touches que les pieds en pourront atteindre en même temps. Quatre trompettes épouvantent les quatre parties du monde; les tombeaux s'ouvrent, les morts ressuscitent, « l'être suprême » apparaît, et l'organiste saura montrer tous ces prodiges. Dernier coup de tonnerre; silence absolu, le Dieu vengeur prononce la sentence des méchants qui l'interrompent par leurs cris de désespoir. Un bruit effroyable annonce la chute des astres et l'anéantissement de la création, mais le tout finit gaîement par un chœur des élus. L'accomplissement d'un si beau plan exige non seulement la connaissance de l'harmonie et du clavier, mais « beaucoup de génie et un grand enthousiasme », et Lasceux tâche de nous faire connaître, par la musique jointe à l'argument, qu'il ne manque ni de l'un ni de l'autre (cf. l'*Annuaire de l'Organiste*, ms. du même, Conserv., n° 8213, où il donne la même pièce avec variantes; le recueil est daté de 1819, l'auteur se dit organiste de Saint-Etienne-du-Mont pendant 50 ans).

Le fameux organiste de Saint-Germain-des-Prés, E.-N.-M. Miroir (1746-1815) savait aussi à merveille « faire dialoguer les sons, les éloigner et les rapprocher à son gré, contrefaire la foudre de manière qu'on croit qu'elle tombe, que le temple s'écroule, que le monde finit » (*Paris en miniature* par D. de Luchet, 1784, p. 59)[2].

Neveu de Forqueray, Nicolas Séjan fut organiste à Saint-André-des-Arts à 15 ans (1760), puis fut admis à Notre-Dame (1772), à Saint-Sulpice (1782) et à la chapelle royale. Il mourut en 1819. J'ai vu de lui *Trois fugues et plusieurs Noëls pour l'orgue*, publiés après sa mort. « Séjan a préludé, loin d'ici, loin, profanes, » avait écrit Delille dans *Les Trois Règnes de la nature*. Ses fugues, ennuyeuses, vides, au thème trop long, au contrepoint enfantin, peuvent mettre en

1. Voyez *les Fêtes et les Chants de la Révolution française*, de J. Tiersot, 1908, p. 97.

2. Après ces musiciens du Jugement dernier, on peut citer Charles Broche, organiste de la Cathédrale de Rouen, qui joua, dans une fête républicaine, une pièce sur la bataille de Jemmapes. Il y fit preuve d'un goût exquis dans l'art de « marier les instruments », écrit Guilbert (*Notice historique sur le citoyen Broche*, Rouen, an XII, p. 18). On parla longtemps « du plaisir et de l'impression religieuse qu'il fit éprouver à ce couplet de la *Marseillaise* : Amour sacré de la patrie. »

fuite même les auditeurs animés de l'esprit de pénitence, et ses Noëls sont pour les bateleurs.

En ces dernières années du siècle, quand la musique d'orgue est bien près de perdre toute valeur et tout caractère propre, les organistes français reçurent cependant des conseils, dont quelque-uns étaient fort bons, dans une méthode de clavecin attribuée à Jean-Chrétien Bach (1735-1782) et à Pasquale Ricci[1]. On y voit (p. 8) que l'orgue est un instrument « sonore et majestueux, lequel, outre les qualités qui lui sont communes avec le Forte-Piano, doit cependant en avoir plusieurs particulières ». Il ne suffit pas d'être bon claveciniste : on en a vu d'excellents fort embarrassés pour « exécuter bien une pièce sur l'orgue », dont les sons doivent être soutenus, et qu'il faut traiter dans un goût très différent, avec un jeu plus lié, moins sautillant, où il est interdit de lever la main tout entière, où il faut « nourrir les sons », et s'appliquer à substituer les doigts les uns aux autres sans laisser les touches remonter. De tels préceptes étaient nécessaires. D'autres avis ont aussi quelque intérêt pour nous, et l'on aimerait de savoir s'ils viennent de J.-C. Bach qui les aurait reçus de Jean-Sébastien ou du P. Martini. Il serait important, par exemple, de connaître si c'est un maître autorisé qui nous donne cette recette pour faire le trille sur l'orgue, sans battre les deux notes alternativement, mais en tenant l'inférieure, tandis que l'on frappe « vitement la supérieure » (pour le pincé, il faut procéder inversement). Enfin, il est fâcheux d'ignorer à qui l'on doit les compositions citées dans ce livre, pièces dont quelques-unes (nos 94 et 95) sont, pour ce temps-là, d'assez bonne façon.

* * *

Le genre pittoresque où les organistes français du XVIIIe siècle s'étaient égarés, survécut à la Révolution. L'*École d'Orgue*, dédiée à l'impératrice Joséphine par J.-P.-E. Martini[3], pouvait les y maintenir tout en leur donnant des préceptes et des exemples empruntés à l'Allemagne, car cet ouvrage est une contrefaçon de l'*Orgelschule* de Knecht (voyez plus haut, p. 1357). Parmi les compositions dont Martini s'est emparé, se trouve une pièce descriptive sur la résurrection de Jésus-Christ (p. 122)[4]. Knecht y dépeint le morne silence du sépulcre, puis, par un *crescendo* du *pp* au *fff*, la « disparution » des vapeurs du matin, suivie d'un tremblement de terre[5]. Alors, un chérubin descend du ciel, et enlève la pierre du tombeau : Jésus sort, les soldats romains, épouvantés, s'enfuient, et la composition se termine par le chant triomphal des anges. Il suffit, pour cette musique, de révéler, d'après l'argument, les intentions du compositeur. La réalisation en est ridicule, et le tout condamnable, mais ne voit-on pas que les musiciens étaient encouragés à jouer de telles œuvres ou à les imiter, non seulement par l'exemple de leurs devanciers et par les applaudissements du public, mais par des conseils qui avaient une majesté d'oracles? Pour excuser Martini de répandre les sottises de Knecht, vous n'avez qu'à relire ce passage bien connu du *Génie du christianisme*, où Chateaubriand fonde à sa manière les lois de la composition musicale : « Ainsi le musicien qui veut suivre la religion dans ses rapports est obligé d'apprendre l'imitation des harmonies de la solitude. Il faut qu'il connoisse les sons que rendent les arbres et les eaux; il faut qu'il ait entendu le bruit du vent dans les cloîtres, et ces murmures qui règnent dans les temples gothiques, dans l'herbe des cimetières, dans les souterrains des morts[6]. » Et tout après, Chateaubriand ajoute : « Le christianisme a inventé l'orgue et donné des soupirs à l'airain même. » Cette remarque est placée là comme pour dire que l'orgue pourrait être le premier et le principal interprète de ces chants mystérieux. Les musiciens d'église devaient obéir volontiers à ces exhortations du christianisme romantique; il était d'autant plus facile d'en accepter la direction, que ces préceptes ne contraignaient à aucun effort de technique, et qu'il suffisait d'avoir recours, pour y satisfaire, à ce langage convenu dont plusieurs générations de compositeurs au vocabulaire immuable avaient donné l'intelligence aux amateurs des belles choses. Même ceux qui se présentent avec le désir d'en revenir aux limites de la musique pure, cèdent à la coutume. C'est en vain que Boëly se met à l'école de Bach, en vain qu'il s'ingénie à reproduire, de son mieux, les tournures classiques, en vain qu'il s'évertue à écrire en contrepoint : sa bonne foi de réformateur, qui le conduit jusqu'au sacrifice[7], ne le préserve pas de faire un détestable offertoire de Pâques, sur le traditionnel *O filii*, et il ne peut s'empêcher d'écrire, dans son *Te Deum*[8], une fantaisie pour le verset *Judex crederis esse venturus*, avec effets de pastorale et de grand *crescendo*, progressions de mélodrame, abus d'accords frappés, aux dissonances vulgaires, pièce qui se termine, comme chez Beauvarlet-Charpentier, par une espèce de coup de tonnerre; à la vérité, Boëly n'ose pas déclarer son dessein d'en imiter les grondements, mais sa musique parle pour lui.

Ainsi, malgré ses louables intentions, malgré son noble entêtement et son application méritoire, Boëly n'arrive pas à se dégager entièrement des chaînes de l'usage. Et pourtant, il passe pour un homme intransigeant, d'une sévérité outrée, et ceux qui le jugent ainsi ont raison de le distinguer de tous ses contemporains[9]. Il est bien au-dessus d'eux, en effet, et l'on pourrait dire que ce dont nous sommes parfois choqués chez Boëly forme le fond même de leur art. Nous ne nous arrêterons pas à démontrer, œuvre par œuvre, et année par année, que pendant plus d'un demi-siècle, les organistes français, à part Boëly, n'ont presque rien écrit qui ne fût pas absolument

1. *Méthode* (ou sic) *Recueil de connoissances élémentaires pour le Forte-Piano où Clavecin. (Œuvre mêlée de Théorie et de Pratique. Divisé en deux parties, composé pour le conservatoire de Naple*, par *J.-C. Bach et F. Ricci* : Paris, Le Duc (Bibl. du Conserv., 7716).

2. Observons qu'une autre édition ne porte que le nom de Ricci (Bibl. du Conserv.).

3. C'était un Allemand dont le véritable nom était Schwarzendorf. Il vécut de 1741 à 1817.

4. Martini avoue qu'il a résumé les travaux des plus célèbres organistes de l'Allemagne : à vrai dire, il n'a guère fait autre chose que de piller Knecht.

5. Grétry se moque des musiciens à prétentions descriptives : « Quelques organistes débonnaires ont imaginé d'appliquer leur bras sur le clavier pour peindre le chaos; cette sublimité puérile a toujours fait sourire les vrais artistes. » (*Mémoires ou essais sur la musique*, 1820, p. 317.)

6. 3e partie, l. I, ch. I.

7. Il lui fallut, en 1852 ou 1854, quitter l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois, parce que sa musique semblait trop austère (Voyez l'excellent article de Michel Brenet sur *Boëly et ses œuvres de piano*, dans la *Revue musicale S. I. M.*, avril et mai 1914; les mérites de Boëly sont mis en lumière dans ce travail).

8. Op. 38. — Des pièces choisies de Boëly ont été rééditées par A. Guilmant.

9. Il cherchait d'ailleurs à faire connaître des pièces de maîtres du XVIIIe s. qu'il réédita

indigne de l'orgue. Il est inutile de chercher à les classer. La même erreur leur est commune, et toutes leurs fautes viennent de là : ils ne soupçonnent pas que nul instrument, sans doute, ne diffère de tous les autres autant que le leur, et ils admettent au contraire de le confondre avec n'importe lequel, ou de le considérer comme une sorte d'orchestre. Aussi transcrivent-ils, par exemple, les *Symphonies* de HAYDN[1]; ou bien composent-ils, comme VIALLON, des pièces que l'on peut jouer aussi bien au piano, et qui serviront de transition entre le style léger et le style sévère[2]; ou bien encore, comme J.-L. BATTMANN, se plaisent-ils aux continuels changements de jeux, jeux pour solos, bien entendu, et les traits de petite flûte sont bien fréquents[3]. Le défaut de convenance est aggravé, chez eux, par le défaut de technique. Si, par hasard, ces organistes ont l'audace, ou la patience, ou la vanité de produire une fugue, ce n'est, dans le cas le plus favorable, qu'un insupportable exercice d'élève, une rapsodie de formules[4], ou bien un témoignage insigne de maladresse et de naïveté[5]. La pratique du contrepoint est devenue si étrangère à ces improvisateurs que, le moindre artifice dont par aventure ils savent user, ils s'enorgueillissent de le signaler au lecteur[6]. Ils ont étudié pourtant les classiques, mais non pas les classiques de l'orgue; ils ont beau chercher à imiter HAYDN ou MOZART dans leurs thèmes, et il ne leur sert de rien de construire des offertoires en s'inspirant de leurs allegros, car ils manquent en tout cela de la faculté d'adapter, étant hors d'état de discerner ce qui pourrait, d'un genre qu'ils connaissent mal, passer dans l'autre qu'ils ne connaissent point[7]. Ils sont mieux familiarisés avec la musique de théâtre. Ils le prouvent avec abus, sans choisir leurs modèles, et n'ont même pas ce scrupule assez inutile que Balzac prête à une religieuse française, organiste en un couvent espagnol : « Par un singulier hasard, la musique des orgues paraissait appartenir à l'école de ROSSINI, ce compositeur qui a transporté le plus de passion humaine dans l'art musical, et dont les œuvres inspireront quelque jour, par leur nombre et leur étendue, un respect homérique. Parmi les partitions dues à ce beau génie, la religieuse semblait avoir plus particulièrement étudié celle du *Mose*, sans doute parce que le sentiment de la musique sacrée s'y trouve exprimé au plus haut degré[8]. » Pour nos organistes, quand ils empruntent à l'opéra, c'est surtout le roucoulement béat des cavatines ou l'entrain brutal des finales qui les séduit. Ils vont d'un de ces extrêmes à l'autre, ils ne trouvent, entre les deux, rien à imaginer que de frivole et de fastidieux[9], et nul d'entre eux ne tenterait d'éprouver la puissance et la fécondité de l'orgue, que Balzac leur dit cependant être le « seul truchement assez fort pour transmettre au ciel les prières humaines dans l'omnipotence de leurs modes, dans la diversité de leurs mélancolies, avec les teintes de leurs méditatives extases, avec les jets impétueux de leurs repentirs, et les mille fantaisies de toutes les croyances » (*Histoire des Treize*, 2e partie).

Quelle qu'en fût dès lors la richesse, l'orgue français était encore, en comparaison avec les orgues d'Allemagne, incomplet et imparfait. Dans une lettre écrite à Paris, le 21 janvier 1832, MENDELSSOHN juge que l'orgue de Saint-Sulpice résonne comme un chœur de vieilles femmes. En outre, tandis que les jeux de l'espèce du *Gemshorn* et de la viole de gambe sont connus des Allemands depuis des siècles[10], nous ne trouvons encore aucune mention de ces registres dans les mélanges indiqués au commencement de leur *Guide de l'Organiste* par A. FESSY, organiste de la Madeleine, et Ad. MINÉ, organiste de Saint-Roch[11]. Ces préceptes ont beaucoup d'analogie avec les préceptes donnés dans les anciens traités. Ainsi, les anches des claviers manuels sont laissées de côté quand on tire le *Plein-Jeu*[12]; on ne les admet qu'à la pédale, mais alors il faut éviter de prendre la pédale de flûte en même temps que la bombarde. Du *Grand-Chœur*, où les anches dominent, sont exclues fournitures et cymbales, mais le cornet y est employé. On peut joindre un nasard à la voix humaine, etc.

La musique à la mode, avec ces sonorités des vieilles orgues, aurait dû paraître caricaturale. Il n'en est rien : même les musiciens qui ont une certaine connaissance du passé, et qui savent ce qu'est l'orgue, sont d'une indulgence extrême pour leurs contemporains. DANJOU, organiste de Notre-Dame, et fondateur d'une revue de musique religieuse, accepte la dédicace du *Répertoire complet de l'organiste*, de DIETSCH, dont le style est détestable, et il ne refuse pas l'hommage de *Douze pièces* (op. 12) de Marius GUEIT, pièces où les rythmes de danse ne manquent pas. Et, s'il est déjà bien étrange que F. BENOIST, professeur au Conservatoire, laisse imprimer son nom en tête d'un offertoire, *Tempo di Marcia*, de CARRIÈRE, il est presque inconcevable que Joseph D'ORTIGUE, le réformateur, tolère de patronner *Six sorties* sautil-

1. Publ. chez Nicou-Choron (n° 297).

2. *Six Offertoires sur six Noels.*

3. 25 *Offertoires d'une moyenne difficulté.*

4. Voyez la fugue en *mi bémol* de PANSERON, dans le *Guide de l'Organiste*, de FESSY et MINÉ, p. 220.

5. Cf. les pièces fuguées dans les *109 versets* de Louis FELTZ, en particulier les nos 78 et 96. Lisez de plus la fugue à 3 parties qui se trouve à la suite de 3 élévations et d'un offertoire de Marius GUEIT. Je renvoie aussi à la fugue donnée par LEPRÉVOST à la page 6 de sa messe « de M. DUMONT » (*Kyrie et Gloria, suivis des Antiennes pour les psaumes du Dimanche et des versets du Magnificat*).

6. Dans ses *48 Versets*, p. 16, Nicolo LORENZO, qui écrit d'ailleurs volontiers des canons, a bien soin de signaler l' « imitation contraire ».

7. Voyez les offertoires de Marius GUEIT, en particulier op. 12 et op. 63.

8. *Histoire des Treize*, 1831, dans la 2e partie, dédiée à Frantz LISTZ (*sic*). Rappelons que la 1re partie est dédiée à Hector BERLIOZ.

9. Dans les offertoires de l'organiste aveugle Marius GUEIT, qui eut beaucoup de réputation, les mouvements de valse ne manquent pas; lisez le 4e de l'op. 63 et le 1er de l'op. 12. On a conservé une étude sur la *Manière de mélanger les jeux de l'orgue*, rédigée par A. Marius GUEIT, répétiteur à l'Institution des jeunes aveugles (1830). Un exemplaire de cet ouvrage, imprimé en relief, se trouve à la Bibl. Mazarine.

10. Dans le *Spiegel der Orgelmacher* (1511) de SCHLICK, le *Gemshorn* est déjà mentionné. PRAETORIUS (*Syntagma musicum*, 1618) considère le *Gemshorn* comme une imitation de la viole de gambe.

11. GUEIT ne les mentionne pas non plus dans son travail de 1830.

12. Les jeux de mutation paraissaient donner à l'orgue son caractère particulier. Il n'est pas inutile d'emprunter ici aux pages connues de Lamennais (*Esquisse d'une philosophie*, tome III, 1840) : « Plusieurs (des jeux de mutation) offrent d'horribles dissonances, mais qui se perdent dans la masse harmonique de l'instrument. Ces discordances, perçues à peine, rappellent par leur contraste les bruits indéterminés de la nature, en font naître la sensation fugitive, lointaine, en même temps que les sons aigus de ces jeux singuliers produisent sur l'oreille la vague impression qu'elle reçoit, quand la cloche s'éveille, des multitudes de vibrations qui, se propageant autour du centre d'ébranlement, à mesure que chaque molécule s'anime du mouvement général, forment ce tissu aérien de sons delies inappreciables, dont se revêt le son principal. » (P. 322.) C'est à cause des jeux de mutation que l'on peut rapprocher l'orgue de la cloche, « voix de la nature », dont les harmoniques forment, autour de la note fondamentale, « une sorte d'atmosphère vivante, pleine de prestiges indefinissables » (p. 320). Lamennais écrit encore : « L'orgue décompose et ramène sous l'empire des lois musicales le son indéfiniment complexe de la cloche. » (P. 321.)

lantes et ridicules de J.-C.-L. DE CALONNE (op. 52).

Au milieu de ces œuvres sans valeur, on publie cependant à Paris quelques compositions de bon aloi. C'est en 1855 que paraissent, chez Richault, les pièces d'orgue de J.-S. BACH. Mais il est bien douteux que les organistes français les aient accueillies avec beaucoup d'empressement. Ils avaient trop peu l'habitude de la pédale indépendante pour oser étudier de telles pièces, et ils auraient été mal payés de leur peine par le public, accoutumé à une tout autre musique. Dans son ouvrage sur l'orgue, imprimé en 1850, Joseph RÉGNIER propose en exemple deux musiciennes de Saint-Dié, qui jouaient BACH à quatre mains, sur l'orgue de la cathédrale.

Pour satisfaire à leur désir de relever leur répertoire, ces artistes pour qui BACH restait inaccessible, n'avaient guère d'autre ressource que d'emprunter aux maîtres secondaires de l'Allemagne. C'est pourquoi Régnier-Canaux édite des *Etudes d'orgue,* transcrites pour les orgues françaises par A. MINÉ, d'après « les plus célèbres compositeurs de l'Allemagne, savoir KEGEL, TURK, RITTEL (*sic*), VERNER, BOENHER (BOEHNER), etc. ». Sous le titre de *Journal d'orgue,* la même maison fournit 24 pièces de KNECHT et autres organistes. Les *Cent douze préludes* de l'abbé VOGLER sont plusieurs fois réimprimés pour les mêmes éditeurs, qui donnent en outre l'*Art de préluder* de RIEDER, les *Œuvres complètes* de RINCK, et la *Fantaisie et Fugue* op. 74 d'Ad. HESSE. Malheureusement, les pièces que l'on réunit dans ces collections ne sont pas toujours choisies avec discernement, et, dans certains cas, c'est le plus mauvais que l'on a pris. De même, en province, et en particulier en Alsace et dans les régions voisines, les organistes forment des anthologies qui ne contiennent, en général, que les plus modestes fleurs de l'art germanique, et parfois les plus mal formées [1]. Enfin, quand, en 1853, une école de musique religieuse est établie à Paris, c'est un compositeur d'origine allemande, L. NIEDERMEYER, qui est chargé de la diriger, et, quand, avec J. D'ORTIGUE, NIEDERMEYER fonde le journal *La Maîtrise,* les suppléments de musique, dès la première année (1857-1858), comprennent des fugues de HAENDEL, d'ALBRECHTSBERGER, de REMBT et d'EBERLIN. En tête du recueil, on trouve le prélude et la fugue en *mi* mineur de J.-S. BACH (n° 10 du IIIe vol. de l'éd. Peters). Il y a aussi des organistes allemands qui viennent à Paris, et qui font connaître l'art de leurs compatriotes. Ainsi, en 1861, Henrich STIEHL, organiste à Saint-Pétersbourg, joue à la Madeleine des œuvres de BACH, de MENDELSSOHN, de TOEPFER et de FREYER; il improvise aussi, et l'on admire la vigueur et l'expression qui lui sont propres [2]. Adolf HESSE s'était fait entendre aussi à Paris, et l'on avait observé que sa registration était d'une extrême simplicité.

Enfin, sans prétendre mentionner tous les voyages en France d'artistes allemands, ou toutes les rencontres, à l'étranger, d'organistes français et allemands, on peut noter que, en 1866, BATISTE et RENAULT DE VILBAC allèrent inaugurer l'orgue de la cathédrale de Genève avec VOGT de Fribourg, LOEW de Bâle et HAERING, organiste du nouvel instrument. On assure avec candeur, du côté français, que l'auditoire préféra, aux œuvres de BACH jouées par les organistes formés à la manière allemande, les scènes pastorales et les effets d'orage des Parisiens (*Le Ménestrel,* 1866, p. 263).

* * *

Faire l'orage devant un public genevois n'était, pour les musiciens de Paris, que rendre à la Suisse ce qu'elle donnait à nos voyageurs : certes, nous l'avons vu au sujet de CORRETTE, de CHARPENTIER, et même de BOËLY, les organistes français avaient su, depuis longtemps, déchaîner les vents et commander au tonnerre [3], mais la plus réputée des tempêtes, celle qui hurlait, grondait et grêlait le mieux, c'était des flancs de l'orgue de Fribourg qu'il fallait l'entendre s'échapper. Chaque passant se croyait tenu de raconter comment, devant lui, la fameuse machine avait été mise à l'épreuve dans la force et dans la diversité. Louis Veuillot pensait que Me Georges JORDIL et Me Aloysius MOOSER, qui avaient édifié l'instrument, y avaient enfermé « tous les sons et toutes les harmonies,... depuis le sifflotement du galoubet champêtre jusqu'à des mugissements d'orage et de tonnerre qui font trembler les vitraux ». Et l'ample sonorité retentissait en lui comme un chœur surnaturel, « car je ne sais, dit-il, combien d'âmes y chantent, combien de voix s'y font entendre, les premières très loin, comme un groupe de pèlerins qui passent au fond d'un bois, répétant des hymnes dont la tempête emporte la moitié, les autres si près qu'on croit distinguer les paroles et les soupirs» [4]. Il se plaît à démêler tout cela dans la musique de l'orgue, admettant sans peine qu'elle imite et qu'elle décrive, et il ne blâme, dans le concert, qu'un petit air sautillant, car il lui était désagréable « de voir ce bel orgue faire le gentil pour amuser les Anglais ». Tandis que Louis Veuillot s'applique à reconnaître les différentes scènes d'un programme pittoresque, Champfleury s'amuse à feindre, au contraire, qu'il n'aperçoit rien du tableau promis : l'organiste de Fribourg a beau jouer, Champfleury ne s'émeut qu'en entendant « un petit motif qui est plein de sérénité, une sorte de valse allemande dont le rythme, avoue-t-il, trouvera toujours un écho en moi » [5]. Par ironie, Champfleury affecte de rester sourd aux bruits annoncés. Au contraire, l'analyse moqueuse de George Sand n'avait, quelque vingt ans plus tôt, négligé aucun détail du spectacle : « L'organiste de

1. Ainsi, il paraît à Strasbourg des pièces faciles d'A. THEILE, J. PHILIPS, A. BERGT, A. LOEWE, RINCK, POHL, KOERNER, UMBREIT, etc. (*Recueil de musique d'orgue,* choisis et doigtés par J.-N. JAUCH). Dans la 2e année de ce recueil, se trouvent des pièces de WACKENTHALER, LEHMANN, STOECKLIN. Théophile STERN, organiste à Strasbourg, donne, entre autres œuvres, des recueils destinés aux organistes français ; comme le goût de la musique sevère n'est pas « généralement répandu en France, il s'est proposé de fournir à MM. les organistes des compositions d'un style mélodieux et grave, adaptées à la sainteté du lieu auquel elles sont destinées ». A vrai dire, ce ne sont là que belles promesses, et, si certaines pièces ont de la dignité, elles sont toutes bien médiocres; parmi ses nombreuses compositions, STERN en a écrit aussi de fort peu propres à entretenir le recueillement. Parmi les 300 versets réunis par G. HESS, organiste de Nancy, il en est aussi des organistes alsaciens STERN et JAUCH, et de VOGT de Fribourg. Enfin, le *Journal des organistes,* fondé en 1859 par René GROSJEAN, organiste de Saint-Dié, contient beaucoup de pages empruntées aux compositeurs faciles d'Allemagne et d'Alsace.

2. *Le Ménestrel,* n° 781.

3. A ces imitations mecaniques, on peut opposer les effets poétiques dont Lamennais fait une si vive description : « Tantôt (l'orgue) provoque le recueillement par une harmonie voilée, mystérieuse (les jeux appelés *fonds d'orgue*); tantôt il émeut d'une tristesse sainte, ou enflamme les désirs d'une céleste ardeur. Quelquefois, il gronde comme l'orage, mugit comme la tempête sous les voûtes tremblantes; quelquefois, on dirait les soupirs des esprits, devinés plutôt qu'entendus, saisis seulement par l'ouïe interne. » (Ouvr. cité, 1840, p. 321.)

4. *Les Pèlerinages de Suisse,* I, 1839, p. 214.

5. *Les Sensations de Josquin* (*Revue des Deux Mondes,* 1857, p. 359).

la cathédrale, gros jeune homme à la joue vermeille, essayait, à force de bras, de nous faire comprendre la puissance vraiment grande, je le confesse, du charlatanisme musical. Il fit tant des pieds et des mains, et du coude, et du poignet, et, je crois, des genoux (le tout de l'air le plus flegmatique et le plus bénévole), que nous eûmes un orage complet, pluie, vent, grêle, cris lointains, chiens en détresse, prière du voyageur, désastre dans le chalet, piaulement d'enfants épouvantés, clochettes de vaches perdues, fracas de la foudre, craquement des sapins, *finale*, dévastation des pommes de terre[1]. » En somme, beaucoup de vacarme et peu de musique. Tout disposé qu'il fût à l'admiration, Veuillot soupçonnait bien aussi que le langage de ces bouches surhumaines manquait de grandeur : « Pour cet orgue, disait-il assez naïvement, il faudrait que Beethoven ou Allégri (*sic*) revinssent écrire exprès une musique digne d'eux et de lui[2]. » Je ne sais si les organistes français qui, en 1866, tempêtèrent, à Genève, à la manière de Paris, auraient été capables de diminuer, chez Veuillot, le regret de ne pas voir les deux grands hommes qu'il évoque imprudemment, répondre à son appel. Il aurait peut-être apprécié la pièce, fameuse jadis, et justement oubliée, que Batiste avait composée sous le titre d'*Orage*, mais il est hors de doute qu'il lui aurait préféré l'orage de la *Symphonie pastorale*[3].

Ce musicien, ou plutôt ce poète, que Veuillot cherchait parmi les morts, George Sand l'avait trouvé près d'elle. Poursuivant le récit de sa visite à Fribourg, elle écrit : « Ce fut seulement lorsque Franz posa librement ses mains sur le clavier et nous fit entendre un fragment du *Dies irae* de Mozart, que nous comprîmes la supériorité de l'orgue de Fribourg sur tout ce que nous connaissions en ce genre. La veille, déjà, nous avions entendu celui de la petite ville de Bulle, qui est aussi un ouvrage de Mooser, et nous avions été charmés de la qualité des sons; mais le perfectionnement est remarquable dans celui de Fribourg, surtout les jeux de la voix humaine, qui, perçant à travers la basse, produisirent sur nos enfants une illusion complète. Il y aurait eu de beaux contes à leur faire sur ce chœur de vierges invisibles: mais nous étions tous absorbés par les notes austères du *Dies irae*. Jamais le profil florentin de Franz ne s'était dessiné plus pâle et plus pur, dans une nuée plus sombre de terreur mystique et de religieuses tristesses. Il y avait une combinaison harmonique qui revenait sans cesse sous sa main, et dont chaque note se traduisait à mon imagination par les rudes paroles de l'hymne funèbre; *Quantus tremor est futurus*, etc.[4]. »

A cet instrument si vanté par la littérature, il fallait, en effet, un maître qui ne fût pas seulement un organiste, et ne se bornât point à reproduire en dialogue les rumeurs du ciel tonitruant et de la montagne bouleversée. Franz Liszt, avec l'imagination d'un romantique et la toute-puissance d'un virtuose, devait, mieux que personne, donner la parole à l'orgue légendaire. On raconte que, pressé de jouer à Saint-Sulpice, il s'en défendit, assurant « qu'il ne se permettait de jouer que les orgues de village »[5]. C'était trop de modestie ou trop de prudence. Franz Liszt est, si peu qu'il y ait improvisé, l'organiste de l'orgue de Fribourg. Il ne s'en serait jamais approché, qu'il le serait quand même, et par excellence. Si le chef-d'œuvre de Mooser n'avait pas fourni à quelques écrivains l'occasion de nous dire comment ils entendaient la musique, et ce qu'ils en attendaient, nous manquerions et de l'argument et des commentaires indispensables pour juger comme il convient ce qui, dans l'œuvre de Liszt, peut appartenir à l'orgue, sinon par destination première, du moins par attribution excusable. Car, ces témoignages, rapprochez-les du passage de Chateaubriand que nous avons cité à la page 1365, et vous dégagerez, jusqu'aux plus lointaines, les racines de l'esthétique de Liszt. Pour le comprendre tout entier, il ne nous restera plus qu'à savoir qu'il fut un grand pianiste.

Considérons donc les sujets qu'il a choisis, et nous verrons ensuite comment il les traite : dans le dessein et dans l'exécution, il nous sera facile d'observer qu'il ne lui suffit pas d'écrire, pour la musique seulement, mais qu'il aime à fonder sa musique hors de la musique. Il a besoin, pour composer, de spéculer sur l'aide que donneront aux notes les allusions à des anecdotes, à des personnes, à des situations connues. Par exemple, si, dans l'*Evocation à la Chapelle Sixtine*, il paraphrase, tour à tour, le *Miserere* d'Allegri, et l'*Ave verum* de Mozart, il est bien possible que l'idée lui soit venue de réunir Allegri et Mozart, à cause de ce récit où Léopold Mozart nous montre son fils transcrivant de mémoire le *Miserere* d'Allegri après l'avoir entendu à la Chapelle Sixtine. Dans son *Prélude et Fugue sur le nom de Bach*, il entreprend de nous représenter Bach, tel qu'il se le figure, non seulement scolastique, mais encore magnifique et tumultueux. Et sa longue *Fantaisie* sur le cantique *Ad nos, ad salutarem undam*, est comme une série de tableaux empruntés au livret du *Prophète*, de Meyerbeer[6]. Il ne se contente pas, au surplus, de justifier les titres de ses pièces en les douant d'un caractère allégorique ou symbolique assez vague : il va jusque dans les détails, et multiplie les traits significatifs. Par là, surtout, s'aperçoit l'influence de ses lectures sur son invention musicale: en certains cas, il semblerait qu'il voulût refaire, au clavier, les descriptions tant de fois répétées dans les livres de voyages et de souvenirs. Voyons comment, dans l'*Evocation à la Chapelle Sixtine*, il s'efforce, d'abord, de renouveler cette impression de ténèbres qui étonne et qui émeut, avant même qu'ils aient rien entendu, ceux qui assistent aux offices de la semaine sainte à Rome. Que ce soient Burney (*The present state of music in France and Italy*), Mme de Staël (*Corinne*, l. X) ou Mendelssohn (lettre du 4 avril 1831) qui écrivent, on reconnaît que la disparition de la lumière les a, tout d'abord, saisis. Sans le mystère de la nuit, Hérold resterait indifférent; pour lui, « l'obscurité du lieu » ajoute beaucoup à l'effet de ce chœur qui est tout harmonique avec des retards successifs et un rythme insaisissable[7]. « A chaque strophe, un cierge s'éteint, écrit Mme de Gasparin. Le chant continue de pleurer, plus triste à mesure que l'obscurité se fait plus profonde. » Et, de

1. *Lettres d'un voyageur*, 6 lit. de 1869, p. 307. La lettre doit être datée de 1836.
2. Ouvr. cité, p. 215.
3. Cf. *Ça et là*, II, 1859, p. 444.
4. Ouvr. cité, p. 309.
5. *Le Ménestrel*, 1er avril 1866, p. 142.
6. Cette fantaisie est publiée chez Breitkopf et Härtel (no 2548). La pièce sur le *Miserere* se trouve dans l'édition Peters (no 3084), et la composition sur *B A C H*, dans la collection formée par A.-G. Gorr-schalg (*Repertorium*, etc., chez Schuberth et Cie, no 24; les nos 7, 8, 21 et 22 de la même collection sont des transcriptions d'œuvres de Liszt).
7. Il entendit le *Miserere* à Rome en 1815 (voyez le *Ménestrel* du 8 juillet 1866).

Taine[1] aux Goncourt[2], chacun éprouvera cette stupeur nocturne qui livre l'auditeur à la musique. Ainsi de Liszt. Et il commence par des tons graves et des accords opaques, faux-bourdon sombre et presque indistinct. De là sortiront des gémissements, plainte monotone, redites régulières comme dans la psalmodie prise pour modèle; et cependant, mouvement de marche, alourdi par des tenues; cela suggère l'image d'une procession de suppliants; les romantiques aiment ces cortèges qui vont, ondulant et modulant, par les chemins; aussi l'image est-elle commune chez eux, mais on dirait que le rythme de Liszt a été mesuré tout exprès pour conduire les pèlerins que W.-H. Wackenroder nous montre passant, « chargés de péchés, dans la vallée noire », pèlerins aux cantiques languissants, parce que « la muse pénitente repose longtemps sur les mêmes accords[3] ». Et il décrit les efforts passionnés pour gravir la montagne ardue; et les voyageurs, le cœur contrit et le corps brisé, ne se donneront un peu de relâche que pour adorer, en quelque chapelle haut située, le médiateur qui a porté les péchés du monde: au-dessus des lamentations troubles et violentes, resplendit, réduit presque d'abord à la pure mélodie, l'*Ave verum* de Mozart. Il est inutile de faire observer quelle force a ce contraste et quelle origine peut avoir cette juxtaposition : nous avons déjà vu que l'anecdote de Léopold Mozart suffisait pour expliquer l'association des deux pièces; mais il est évident que Liszt a été séduit surtout par la valeur de l'antithèse formée en rapprochant ces musiques, dont l'une a tant d'amertume, qu'on a pu la comparer à « un flot de fiel évaporé dans les cercles de l'air[4] », et dont l'autre résonne aux oreilles de Berlioz comme une « céleste prière[5] ».

« Pleurs, plaintes, soucis, terreur, angoisse et détresse sont le pain trempé de larmes du chrétien, » telles sont les paroles du premier chœur, dans une cantate de J.-S. Bach[6], et Liszt prend la basse obstinée de ce chœur pour thème, et il écrit là-dessus des variations où il présente les divers aspects de la douleur, du désespoir et de l'effroi, tels qu'ils paraissent dans une âme tour à tour furieuse et accablée. Pour cette composition encore, la glose est toute prête. Henri Heine la propose d'avance dans ses *Reisebilder*, quand il nous raconte comment, au crépuscule, il « abandonne son âme à ses improvisations » dans une église déserte où l'orgue joue, et « gémit en sons prolongés comme les soupirs d'un cœur de géant ». L'étrange monotonie de cette musique de sanglots le plonge dans un « engourdissement indicible », il éprouve l'anxiété d'un « enterré vivant »; il lui semblait « que les sons de cet orgue ne voulussent jamais finir, que cette voix mourante, que cette grande agonie dût se prolonger éternellement »[7]. De même, on se demanderait comment Liszt pourrait mettre un terme à cette déploration qui ne s'apaise point, s'il n'avait recours, pour la clore, au cantique luthérien de la résignation : « Ce que Dieu fait est bien fait. » En somme, il procède ici, comme dans l'*Evocation à la Chapelle Sixtine*, par opposition expressive.

C'est dans la fantaisie sur *Ad nos, ad salutarem undam* que Liszt a le mieux écrit pour l'orgue. Il y développe, avec excès, mais ingénieusement, les fragments du cantique du *Prophète*, et joint une fugue aux pages où se sont succédé les traits, les fanfares et les prières tendres[8]. Un épisode de cette composition a quelque parenté avec l'*Evocation à la Chapelle Sixtine* (p. 23; cf. p. 32) : on y trouve des accords cadencés, sorte de réponse à une phrase énoncée en solo, et ces accords se fondent dans d'autres accords plus lents qui sont une citation formelle de la fameuse suite d'harmonie par laquelle commence le *Stabat* de Palestrina. Par ses réminiscences d'Allegri, Liszt avait témoigné déjà de sa prédilection pour les vieux maîtres. Dans une petite pièce encore, il veut manifester sa piété envers eux. A vrai dire, là, sa clairvoyance est en défaut, car la jolie composition, de tournure ancienne, qu'il arrange sous le titre d'*Ave Maria* d'Arcadelt, il serait bien téméraire d'affirmer que ce fût, en réalité, un *Ave Maria*, et d'Arcadelt[9]. Mais il serait bien injuste aussi de reprocher à Liszt de s'être trompé sur la nature et sur l'attribution de cet agréable madrigal, puisque, jusqu'à présent, il s'est rencontré des historiens de la musique pour le considérer comme un authentique motet. Voyons plutôt ce qu'il en fait. Certes, il y change peu de chose, et se borne, le plus souvent, à y introduire des nuances dans la sonorité. C'est au début seulement que son interprétation transforme, d'une manière notable, la composition. Premièrement, par une invention pittoresque : à cette prière dont le thème est quasi pastoral, il faut que prélude le tintement d'une clochette. En second lieu, comme ce thème a beaucoup de charme, il peut bien se passer d'harmonie : dans les premières mesures, la partie de soprano, seule, est transcrite, et plus loin les deux voix supérieures chantent sans les graves. Une telle simplification est bien dans l'esprit du temps. Liszt savait sous quelle apparence il fallait offrir certaine musique, pour qu'on l'acceptât. Que le nom de l'auteur semblât venir de loin était une condition du succès, mais il eût été dangereux de ne pas rendre son langage intelligible à l'esprit du jour. « Je me souviens qu'aux belles années du romantisme en France, écrit Blaze de Bury en 1867, comme il fallait à notre enthousiasme mystique un musicien à vénérer passionnément à côté de Dante Alighieri et de Fra Angelico, nous inventâmes Palestrina. Rien de mieux, si cette découverte avait amené ceux qui la firent à se renseigner le moins du monde sur l'art et la physionomie du maître qu'on exhumait. On jugea le soin inutile. Ce qu'on voulait de Palestrina, c'était son nom pour le canoniser : le reste importait assez peu. Je pourrais citer une nouvelle... dans laquelle une cantatrice exécute au milieu des

1. *Voyage en Italie*.
2. *Madame Gervaisais*.
3. *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Tonkunst* (1799 p. 176 de l'édition Von der Leyen, 1910. Dans ce passage, il est fait allusion à ces âmes timides à qui convient ce vieux plain-chant, qui résonne comme un eternel *Miserere mei*.
4. Emilio Castelar. *Recuerdos de Italia*, 1872, p. 30 (écrit en 1868).
5. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, p. 233.
6. N° 10 dans l'édit. de la *Bach-Gesellschaft*.
7. Ed. française, p. 236. Ce passage des *Chants du Crépuscule* de Victor Hugo conviendrait aussi :

L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux cieux la terre.
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies (1856).

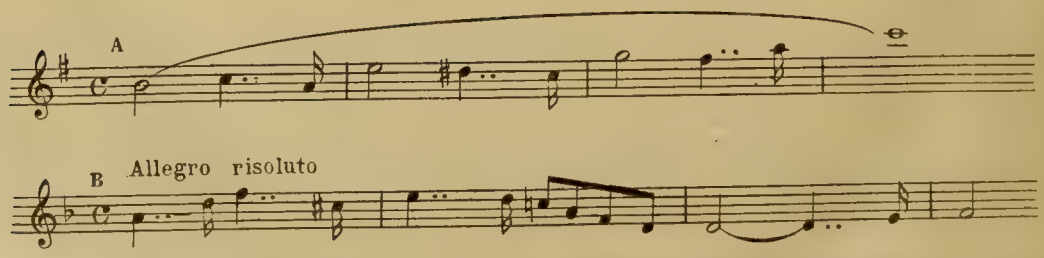
8. Voyez l'éloge de cette composition dans *Portraits et Souvenirs* de C. Saint-Saëns ; dans cette œuvre, observe-t-il, le thème « n'apparaît pas une seule fois dans son intégrité ; il y circule d'une façon latente, comme la sève dans l'arbre » (p. 29).
9. Saint-Saëns l'attribuait à Dietsch, chef de chœur à la Madeleine et à l'Opéra.

pâmoisons de son auditoire la première strophe du *Stabat* de PALESTRINA. Comment s'y prenait la dame pour chanter, en manière de solo, un contrepoint sans mélodie où deux chœurs enchevêtrent leurs voix d'une façon inextricable ? C'est là ce que personne n'a jamais su[1]. » LISZT respectait mieux le *Stabat* de PALESTRINA, nous venons de le voir; mais il était bien capable, aussi, l'*Ave Maria* n'en est pas la seule preuve ni la plus curieuse, de démêler, dans l'étoffe compacte d'un chœur, le fil doré de la mélodie, et de rejeter tout le reste.

LISZT a su mettre du pittoresque jusque dans sa composition sur le nom de BACH. Certes, il admirait « l'inspiration savante et la grave hardiesse de Jean-Sébastien[2] ». Il essaye même de marcher après lui, parfois avec un certain bonheur, mais sans y mettre assez de persévérance. Car il s'arrête en beau chemin, pour faire quelque tour de sa façon, quand il lui serait si facile de se laisser emporter jusqu'à la fin par ce beau souffle de musique dont quelques bouffées seulement l'ont soulevé. Mais il n'est point dans son dessein de monter si haut : il perdrait de vue l'objet de sa contemplation. Quelles que soient les qualités du compositeur BACH, LISZT distingue encore autre chose en lui. WAGNER disait que Jean-Sébastien était un vrai thaumaturge[3] : LISZT l'aperçoit plutôt comme un magicien. Travailler avec lui serait bon, mais il est tentant de le dépeindre, tel qu'on se le représente, préparant ses incantations avec des gestes étranges, promettant les merveilles et vous tenant en suspens avant de les montrer; tour à tour furibond, quand son démon l'agite, et compassé, quand il récite les formules du grimoire. Et voilà ce qui pourrait expliquer ce qu'il y a de décousu, de saccadé, de boursouflé dans la composition, et jusqu'à ces espèces de ricanements de gnomes ou d'aboiements de chien que LISZT imagine, quand il pense à BACH, l'homme des prodiges. Ajoutons que, dans ce prélude avec fugue, nous retrouvons le *staccato*, les octaves, et ces cadences d'opéra qui troublent le discours de l'orgue et l'avilissent. Mais cela nous rappelle encore que, toutes ces pièces de LISZT, même si elles leur avaient été destinées par l'auteur, ne pourraient être considérées par les organistes comme leur propriété légitime.

* * *

LEFÉBURE-WÉLY fut un des organistes les plus estimés du public, pendant le second empire. Il a beaucoup produit, et son œuvre a de l'unité, car il est toujours resté fidèle au même dessein, qui fut de plaire au plus grand nombre. Grâce à cette continuité d'intention, sa musique garde un caractère fort intéressant. Destinée aux églises de Paris, elle est d'une convenance parfaite, puisque c'est une sorte de musique de salon. Rien n'y manque de ce que la société d'alors aime en son art domestique; on y trouve l'équivalent du poli, du moelleux, du parfumé, du contourné que la mode fait admirer et rechercher. Qu'il serait bien d'entendre cela dans une chapelle aux murailles de faux marbre, drapées de tentures plissées par le tapissier en renom, avec un tableau d'autel dans le goût des tableaux de Winterhalter! On dirait que le compositeur n'a d'autre souci que d'introduire l'élégance mondaine dans la maison de Dieu, et qu'il veut apprendre les belles manières aux organistes chargés de recevoir les visiteurs. Point de rudesse ni d'obscurité ; il faut parler ici le langage de la conversation, mais conversation de gens « distingués »; la conversation où l'on aborde tous les sujets, même les grands, et en sachant les mettre à la mesure des intelligences qui, pour comprendre, n'ont pas besoin d'attention. C'est une affaire considérable que de présenter une fugue à un tel public : comment la préparer pour qu'il la supporte? LEFÉBURE-WÉLY tient la gageure, et il mérite de gagner. Voyez la fugue en *la mineur* de son *Office catholique* (1861), il faut être bien habile pour donner ainsi le change, et suggérer, par le jeu seul des entrées successives, l'image d'une œuvre de contrepoint (p. 114). Admirez aussi avec quelle adresse est simplifiée la fugue en *mi mineur* de l'*Organiste moderne* (3e livraison) : on ne saurait mieux tempérer la sévérité du genre, ménager la délicatesse de son auditoire, et surtout ménager ses propres forces. Car la technique de l'auteur est petite : il lui serait difficile de lancer les voix et de les maintenir dans une polyphonie vive et constante. Et pourquoi s'y efforcerait-il? Ce serait se perdre de réputation, et passer pour un pédant. Il vaut bien mieux écrire de jolies romances, des valses nobles ou des tarentelles apaisées[4]. Voilà bien le vrai style mélodique, par lequel on parle au cœur, et où le développement coûte peu à l'imagination, surtout quand il se fait par répétition et par gradation. Ajoutez à cela une harmonie assez prétentieuse, où le remplissage chromatique surabonde[5], une coquetterie de mauvais goût, qui se manifeste par des notes piquées[6], par les déhanchements de la musique de ballet[7]. De l'emphase, enfin, dans les motifs pointés, joués à l'unisson :



1. *Weber, son génie et son influence*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1867, p. 6. La nouvelle dont parle BLAZE DE BURY est *Musikalische Leiden und Freuden* de Ludwig TIECK (1823).

2. C'est ainsi qu'il s'exprime dans la *Lettre d'un bachelier ès musique à M. Léon Kreutzer*, publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1841, n° 51, p. 419.

3. *Gesammelte Schriften*, X, Berlin, 1883, p. 65.

4. *L'Office catholique* contenant 120 pièces pour l'harmonium ou l'orgue; *Vade mecum de l'Organiste* (publ. vers 1869).

5. *L'Office catholique*, n° 15; *Prière*, publ. dans la *Maîtrise*.

6. *Ibid.*, n° 12 et n° 16.

7. *Meditaciones religiosas para Organo por Lefebure-Wely, Chevalier de la Legion d'Honneur*, n° 8, 2e motif.

8. A. *L'Office catholique*, n° 18; B, *Ibid.*, n° 112.

Dans ces thèmes ambitieux, paraît l'inspiration d'un romantique, ainsi que dans certaines pages quasi pastorales, ainsi que dans les scènes d'orage que l'organiste dépeint volontiers[1]. Cela encore est dans la coutume du temps, comme les notes répétées de tel offertoire[2], et les cadences d'opéra de telle communion[3]. Il faut être indulgent aussi pour certain autre offertoire (n° 10 des *Meditaciones*) qui représente, si l'on sait l'écouter, une procession de pèlerins : ils chantent, en passant par la montagne, et la montagne leur répond, puis ils pénètrent dans l'église de quelque couvent, où les religieuses prient en chœur, avec beaucoup de sentiment. En ces pages, d'ailleurs, sont réunis des « effets » que l'auditeur tient en prédilection; effets de lointain et d'écho, effets de voix humaines, au très doux chevrotement. Lefébure-Wély prouve ainsi qu'il a le talent de faire valoir un orgue. Quelquefois, en mêlant le cromhorne aux fonds de 8 et de 16 pieds, il rend hommage à l'ancienne facture française (*L'Office catholique*, n° 19 et n° 47), mais les inventions modernes le charment bien davantage; il se plaît à montrer à Liszt les ressources de l'orgue de Saint-Sulpice, et il le « lui fait apprécier en détail » (*Le Ménestrel*, 1er avril 1866, p. 142); ses admirateurs avouent même que, à ses débuts, dans cette église, il apportait « trop d'attention à l'effet de la facture » (*Le Ménestrel*, 17 avril 1864, p. 159). Ce travers ne nous surprend pas, chez un compositeur dont le désir dominant est de donner des impressions agréables et variées. Il est plus étonnant de rencontrer, chez lui, en particulier dans les marches, des passages extrêmement vulgaires[4] : mais il est peut-être équitable de lui accorder la même excuse qu'à certains auteurs fort estimables, dont les semblants de force ne vont jamais sans un peu de grossièreté, justement parce que la véritable force leur est tout à fait étrangère.

Si peu religieux qu'il nous parût, cet organiste se piquait cependant d'interpréter la liturgie. On m'a raconté qu'il était réputé pour sa façon d'improviser selon le caractère de la fête du jour, et sur des thèmes du plain-chant. Aux enterrements, il commentait le *Dies irae*[5]. Mais, quelle que fût la gravité de la matière, ses gloses ne devaient être qu'un gracieux bavardage, rehaussé de traits pittoresques, avec des contrastes de violence, à défaut de grandeur. Voyez la louange de ce qu'il joua, le jour de la Pentecôte, en 1866, où, par de nouveaux effets, il résumait, nous dit-on, le texte des *Actes des Apôtres* : « Les sons éclatants des trompettes, les mugissements du vent, se sont apaisés sous ses doigts, pour faire place à l'épanouissement d'un délicieux *andante*[6]. » Fanfares, tempêtes et romances, il ne lui fallait pas sans doute grand'chose de plus, pour rendre tout ce que l'Écriture lui suggérait[7].

1. Voyez le compte rendu de l'inauguration d'un orgue à Poligny (*Maîtrise* de 1860, col. 142).
2. *Meditaciones religiosas*, n° 2.
3. *L'Organiste moderne*, 3e livr.
4. Je renvoie à la *Fanfare* (n° 20) et à la *Marche* (n° 34) de l'*Office catholique* ; à la *Marche* des *Meditaciones* (n° 4), à l'*Offertoire* de la 3e livr. de l'*Organiste moderne* (2e motif).
5. *Le Ménestrel*, n° 1048 (1866).
6. *Le Ménestrel*, 27 mai 1866.
7. Un élève de Liszt, qui était allé avec son maître entendre César Franck et Lefébure-Wély, en 1866, écrit : « A vrai dire, ils ne nous plurent ni l'un ni l'autre, vu la subtilité du premier et l'afféterie du second, peu en rapport avec le caractère grandiose de leur instrument » (*Franz Liszt*, par A. de Bertha, dans le *Bulletin français de la S. I. M.*, 1907, p. 1163.)

***

J.-Chr.-H. Rinck (1770-1846), organiste à Darmstadt, reçut les leçons de Chr. Kittel, le plus jeune élève de Bach. Il se peut que, dans les préceptes relatifs à la manière de jouer, il ait recueilli quelque chose de l'enseignement de Jean-Sébastien. Cela seul suffirait pour donner de la valeur à son *Ecole de l'Orgue*. Mais il faut renoncer à chercher, dans sa musique, les témoignages d'une étude intelligente des œuvres composées par le maître de Leipzig. Comme beaucoup de musiciens de son temps, Rinck s'imagine que, si l'on sait employer quelques procédés élémentaires du contrepoint, il ne manque plus rien pour écrire en bon style, et il tient pour incontestable que la raideur pédantesque n'est autre chose que la vraie majesté classique. Notez, d'ailleurs, que pour Rinck, cette majesté n'exclut pas la grâce; et quelle grâce! Je ne demande même pas que vous en observiez l'effet dans le concerto de flûte de l'*Ecole d'Orgue*, concerto où Rinck veut montrer « de quoi l'orgue est susceptible dans le domaine de l'art concertant »; parcourez seulement les préludes ou les fantaisies, et vous reconnaîtrez dans quelle mesure les agréments de mauvais goût se mêlent aux motifs lourdement pompeux, et comment l'auteur croit mettre, en son discours, autant d'élégance que de gravité. Les arpèges et les batteries sont pour beaucoup dans son attirail ornemental, les accords détachés ne lui déplaisent point, non plus que les cadences à roulades. En somme, ses pièces les plus ambitieuses sont les plus mauvaises, et pourtant il serait imprudent de recommander de jouer même les plus simples, qui n'ont point de prétentions ni de grossiers défauts, mais sont vides et desséchées.

***

Les six *Fugues sur le nom de Bach* que Robert Schumann composa en 1845 (op. 60), sont plutôt des fantaisies en style fugué que des fugues proprement dites, et l'on doit reconnaître que, fréquemment, elles semblent écrites pour le piano à pédales, et non pour l'orgue. Mais l'intérêt musical de ces pièces est si grand, qu'il importe assez peu, en somme, qu'elles ne soient point appropriées à l'orgue en perfection. Nous laisserons donc à d'autres le soin de blâmer, avec scrupule, tout ce qui, dans ces œuvres, échappe à la technique de l'organiste, ou bien y contredit. Il nous suffira d'observer que, parfois, le mouvement est d'une extrême vivacité, et le rythme haletant (n° 2); qu'il serait impossible, en jouant exactement ce qui est noté, de faire entendre, à la main gauche, ce motif qui rappelle le thème, à la fin de la 4e fugue; que les accords doublés à l'octave en mainte circonstance ne sont pas, à l'orgue, d'un très bon effet; qu'il s'en faut de peu que la 5e fugue soit un bien joli *Scherzo* pour quatuor à cordes. Mais nous remarquerons plus volontiers les qualités de tant d'autres pages. D'abord la majesté de la première fugue, de la quatrième et de la sixième; l'animation progressive du mouvement ne la trouble point, mais la rend plus impérieuse. Et nous ne finirons pas cette étude abrégée, sans admirer la sérénité persuasive de la troisième fugue, où la pédale n'apparaît qu'à la fin de chaque période, et comme pour répéter une phrase de choral. Tandis que d'autres fugues du même recueil nous révèlent son âme impatiente et

tourmentée, c'est la douceur grave de SCHUMANN que nous trouvons là; de sorte que, en nous parlant de BACH, il s'est montré tout entier.

Il est bon, avant d'examiner les œuvres pour orgue de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, de rappeler quelle fut sa formation d'organiste. Ses lettres nous apprennent qu'il travailla seul, et tardivement : en 1831 (lettre du 3 septembre à ses parents), il avouait qu'il avait honte de ne pas pouvoir jouer les œuvres principales de BACH, et il racontait qu'il s'exerçait sur la pédale, et se proposait d'étudier une heure chaque jour, quand il serait arrivé à Munich. Par là, nous voyons pourquoi ses compositions semblent, quelquefois, adaptées à l'orgue, plutôt que conçues pour l'orgue. Et ces défauts se remarquent aussi bien dans les trois préludes et fugues (op. 37) dédiées à Thomas ATTWOOD, de Londres, que dans les six sonates (op. 65) dédiées à F. SCHLEMMER, de Francfort. Dans les unes et dans les autres de ces œuvres, on reconnaît tout d'abord et les imprudences et les ruses d'un pianiste, qui a les doigts trop agiles pour se refuser les traits de vitesse, mais que les faux pas sur le pédalier préoccupent beaucoup. Aussi, d'une part, trouvons-nous des tirades volubiles, des motifs qui passent en un instant sur tout le clavier, des accompagnements turbulents; et, d'autre part, remarquons-nous bien souvent, dans les passages où la pédale devient difficile, une disposition des parties telle que la main gauche peut jouer ce qui était destiné à la pédale, tandis que la main droite suffit à exprimer tout le reste. En outre, il faut avouer que, non seulement les procédés, mais la nature même de cette musique sont, en certains cas, étrangers à l'orgue. Ainsi, dans le 3e prélude, ces traits en triolets, ces passages, ces progressions au milieu de la composition; ainsi, dans la première fugue, à la conclusion, ces accords détachés qui préparent et accompagnent la reprise du thème; ainsi, dans le finale de la première sonate, tant de figures contournées, des alternatives de plénitude et de maigreur, et les caractères du second motif; dans la cinquième sonate, les effets de *pizzicato* à la basse (*Andante con moto*), qui reparaissent encore dans la seconde variation de la sixième; enfin, tout ce qui, dans l'ordonnance même, dans la plastique ou dans l'exposition, nous rappelle si distinctement ce qui est d'usage au piano, ou dans les sonates pour piano et violon, ou même à l'orchestre. Ajoutez à cela bien des passages qui tiennent de la marche, des fragments qui paraissent empruntés au développement d'une ouverture, et des romances sans paroles tout entières. Ces remarques faites, il ne reste qu'à louer : d'abord, le dessein que, le premier, MENDELSSOHN a réalisé, d'écrire, pour l'orgue, des sonates où sont employées les formes de la sonate moderne; ensuite, cette grandeur soutenue, par exemple au début de la première et de la quatrième sonate; en outre, l'ingénieuse manière de présenter le choral : soit, dans la première, la chanson française *Il me suffit de tous mes maux*, devenue choral luthérien (*Ce que veut mon Dieu*); soit, dans la troisième, le *De profundis* allemand, enchâssé dans une pièce fuguée d'abord, inquiète, suppliante, et dont l'agitation va croissant; soit encore, en certaines variations du moins, le *Notre père* (6e sonate). On observe aussi, dans ces sonates, quelques traces de romantisme, en particulier dans ce récitatif où des voix, lointaines et gémissantes, alternent avec l'*organo pleno*. Les souvenirs de BACH n'y manquent pas non plus, et même dans les détails de la figuration. Considérez, par exemple, les arpèges de la variation du *Notre père* en manière de *Toccata* (cf. la fugue en *ré mineur* de BACH éd. Peters, III, p. 47). Remarquez encore la préparation de certaines cadences, dans le 3e prélude (voyez surtout p. 19, 3e ligne, et reportez-vous à la dernière ligne de la fugue de BACH que nous venons de citer), formule qui est d'ailleurs familière à MENDELSSOHN (*Capriccio* II, op. 22), et que, au surplus, les vieux Italiens employaient déjà (ZIPOLI, *Canzona* en *mi mineur*, 1716, éd. par L. TORCHI dans l'*Arte musicale in Italia*, 3e vol., p. 389).

MENDELSSOHN révèle ainsi son attachement à l'œuvre du vieux maître que, nous l'avons dit, il s'appliquait si scrupuleusement à bien jouer. Il en avait ressenti la force toute-puissante et la suavité : « La *Toccata* en *fa majeur*, avec la modulation à la fin, tonne comme si l'église devait s'écrouler » (lettre du 3 septembre 1831 à sa famille). « J'ai trouvé les registres qu'il faut pour jouer *Orne-toi, ma chère âme*... et cela résonne d'une manière si émouvante, que j'en frissonne chaque fois que je commence » (6 octobre 1831); et, au sujet du même choral, il assurait à SCHUMANN que, « s'il avait perdu la foi et l'espérance, ce choral seul les lui rendrait » (*Ges. Schriften*, de Schumann, I, p. 153; le passage est daté de 1836).

Par ses lettres, MENDELSSOHN nous apprend aussi qu'il aimait à improviser sur l'orgue : en 1831, à Engelberg, il avait joué longuement, et heureusement, sur le *Credo* des dimanches (lettre du 24 août), et il se souvint de cette fantaisie dans la variation avec arpèges sur le thème donné à la pédale du *Notre Père*. Un jour de pluie de la même année, il passa trois heures à laisser l'imagination aller au bout de ses caprices, dans une église déserte et, à la fin, obscure, et sur un orgue dont le clavier n'offrait qu'un registre dont l'usage fût possible, une flûte sourde à force d'être douce, avec une sousbasse aux tons indistincts à la pédale (lettre du 2 septembre 1831).

Adolphe HESSE (1809-1863), organiste à Breslau, était renommé pour son talent d'exécution[1], et il mérite encore d'être loué pour ses compositions, graves sans être arides, et agréables sans être frivoles. Certes, une douceur presque continuelle, beaucoup d'aisance et de rondeur, une harmonie parfois lourde en sa plénitude, font que sa musique finit, à la longue, par sembler trop facile d'inspiration, et assez molle. Elève de SPOHR, HESSE paraît ainsi avoir hérité de certains défauts de son maître. Cependant, la correction qui lui est propre a du prix, même quand elle n'obtient de l'auditeur qu'une approbation un peu somnolente. Et l'on accordera que, s'il manque d'une forte originalité, HESSE ne manque pas d'émotion. J'en donne pour preuve son introduction à l'oratorio *La mort de Jésus*, de GRAUN, où il conclut par une paraphrase expressive du choral *O tête sanglante*. Cette manière de traiter le cantique avec une piété communicative fait le mérite de son *Livre de chant pour le pays rhénan et la Westphalie*, où il

1. Ce fut un événement quand il joua sur l'orgue de Saint-Eustache, au concert d'inauguration. A. ADAM le juge plus sévère et plus correct que les organistes de Paris, qui, en revanche, tirent mieux parti des ressources de l'instrument, et se conforment plus habilement « au goût du public ». De sorte que, malgré la pureté du style, il manque « de charme et d'imagination » (lettre de 1844, dans la *Revue de Paris*, sept.-oct. 1903, p. 319). Plus tard, HESSE joua sur l'orgue de Sainte-Clotilde, et l'on observa de nouveau qu'il était grave et dédaignait les effets de sonorité. LEMMENS (1823-1881) fut son élève. On sait que les organistes français les meilleurs ont reçu les leçons de LEMMENS, dont l'*École d'orgue* est justement renommée, en tant du moins que méthode.

donne l'accompagnement des chorals, avec préludes, transitions et formules finales[1]. En somme, admiré peut-être avec excès jadis, ce bon organiste est bien digne de ne pas tomber tout à fait dans l'oubli.

Joseph Rheinberger (1839-1901), organiste à Munich, a beaucoup produit. Comme il avait pris Mendelssohn pour modèle, et qu'il était doué d'une facilité singulière, il n'eut, le plus souvent, qu'à s'abandonner à son imagination, riche de figures aimables, sinon toutes nouvelles. Les filles gracieuses qu'il adopte, il ne manque pas d'ailleurs de les rhabiller à sa mode, qui est élégante, et il sait leur donner de jolies poses. De sorte qu'elles plaisent, et par leur air de famille, et par leur ajustement, et par leurs mines coquettes ou langoureuses. Voilà de quoi séduire le public, et le public est séduit. Rheinberger la désire, il l'attend, cette approbation de la foule, et c'est à lui, maintenant, d'en subir la séduction. Il n'y résiste guère, car il lui coûte fort peu de multiplier ces pièces dont le titre même provoque l'applaudissement. Aussi, dans ses sonates, que de pages tendres, que de bergeries sentimentales! Comme le compositeur s'abandonne volontiers à ses rêves de pastorale (12e sonate, op. 154, n° 2) ou d'idylle (14e sonate, op. 165, n° 2; 18e sonate, op. 188)! Il n'en sortirait pas (voyez encore la 2e sonate-fantaisie, op. 65, n° 2 et la 2e partie de la 16e sonate, op. 175), s'il n'avait, du moins, le talent de manier la fugue en maître, et cette habileté-là, dont les témoignages sont nombreux (finales de la 13e sonate, op. 161, de la 16e sonate, op. 175, de la 17e sonate-fantaisie, op. 181, de la sonate pastorale, op. 88, de la 11e sonate, op. 148; cf. les 12 *Fughetten* « en style sévère » op. 123), compense heureusement l'habileté qu'il emploie à mettre de l'agrément dans des sujets insignifiants, parfois même un peu enfantins, et souvent assez vulgaires (cf. 13e sonate, première partie, et 17e sonate-fantaisie). Ce privilège de bien écrire en contrepoint a permis encore à Rheinberger d'exceller dans les pièces à trois parties (*Zehn Trios*, op. 49), et de réaliser, par un travail remarquable, des plans bien conçus (14e sonate, op. 165, première pièce et dernière; 9e sonate, op. 142, et 11e sonate, op. 148). Il convient de signaler, après les sonates et les trios, les *Meditationen*, les *Miscellaneen*, où il y a de la diversité. Nous citerons enfin les deux concertos (op. 137 et op. 177) de cet organiste qui eut, certes, assez de qualités pour en laisser un souvenir durable.

* *

Pour reconnaître tout le mérite de César Franck dans ses œuvres d'orgue, il ne faut pas oublier quel fut le temps où il les composa, et à qui elles furent destinées. Les premières pièces sont dédiées à des musiciens qui, vers 1862, passaient pour de grands organistes : Benoist, professeur au Conservatoire, Lefébure-Wély, Chauvet. Nous savons pourquoi le public les estimait. Ils étaient les maîtres du genre, et il était inévitable que, en des pièces qu'il leur offrait, César Franck ne fût pas trop éloigné de leur manière. Cependant, même quand il sacrifie au goût commun, et semble ignorer, comme ses contemporains, les lois du bon style d'orgue, il reste du moins grand musicien. M. Vincent d'Indy a plaidé la cause du compositeur avec autorité, et il l'a gagnée d'avance, contre les organistes trop scrupuleux qui voudraient trouver, dans les cahiers de 1862, de 1878 et dans les chorals, des erreurs de technique ou de l'impropriété[2]. Dès les premières pages, d'ailleurs, Franck se fait absoudre à cause des souvenirs qu'il évoque. A quoi bon signaler ce qu'un praticien rigoriste condamnerait, quand l'auteur semble parler au nom de Beethoven? Et le chicanera-t-on pour quelques « batteries », quand il montre si bien qu'il a retrouvé l'âme de la musique, sous la vieille cuirasse du contrepoint? Tandis que, pour beaucoup de Français, Bach et Haendel régnaient encore sur les ténèbres de la « forêt hercynienne » où, quelque vingt ans auparavant, Doudan avait jugé spirituel de les exiler[3], l'organiste de Sainte-Clotilde s'engage ingénument dans les fourrés de la scolastique, et il y cueille les lis au milieu des épines. Est-il une fleur mélodique plus suave que ce chant double qui s'épanouit dans le « Canon » de la fantaisie (op. 16)? Quelles voix soupirent plus tendrement que dans la fugue du prélude, avec fugue et variation, de la même série de pièces? Et le canon est encore employé avec autant de charme dans le *Cantabile* de 1878, et la fugue module avec autant de candeur patiente dans le choral en *si mineur*. Là, Franck a suivi le Bach de la sonate en *la* pour clavecin et violon, et le Bach de la fugue d'orgue en *la majeur*. Un des premiers, en France, il avait compris ce langage émouvant de Jean-Sébastien. Dans les trois chorals, il essaya encore de le parler. Il en rechercha du moins la douce âpreté, dans les harmonies du premier. Le mouvement, les formules mêmes, au début du 3e choral, rappellent Bach, et presque avec trop de précision. Mais on ne voit pas que Franck, comme Bach, ait traité avec prédilection le chant de son église. Dans ses œuvres principales, il ne paraît même pas songer à le citer. En ce temps-là, les mélodies grégoriennes n'étaient encore que la pâture des chantres.

* *

Le plus bel éloge que l'on puisse faire de l'œuvre d'Alexandre Guilmant, c'est de montrer la leçon qu'elle contient. Certes, bien des pages, et surtout dans les sonates, n'ont été écrites que pour la musique. Mais la plus grande part a été composée pour les musiciens. Pour le commun des organistes, d'abord, afin de réformer leur goût, afin de les conduire, sans les effaroucher, jusqu'aux sommets. Ses pièces les plus modestes, et sans doute les plus utiles, préparent doucement à la montée. Il a fleuri les abords du *Gradus ad Parnassum* par une registration ingénieuse, des *soli* pimpants, un entrain parfois bien vif. Mais tout cela paraissait sage aux contemporains de Lefébure-Wély : il fallait les gagner par un peu de coquetterie, pour prendre le droit de leur parler, de temps en temps, avec gravité. Que l'on dispute sur la convenance d'un *scherzo* à l'orgue, ou d'un menuet, que l'on remarque si l'on veut que Guilmant a rythmé beaucoup de marches, ou qu'il donne un peu dans la bergerie; mais les plus exigeants devront avouer que ces concessions au vulgaire étaient alors presque

1. Nous devons mentionner ici A.-B. Marx, dont l'*Evangelisches Choral-und Orgel-Buch* (1832) contient des pièces fort remarquables, bien que certaines portent un peu trop la marque du temps. Il ne faut pas oublier, en jugeant les œuvres de cette époque, la question de l'organiste de Weimar à Mendelssohn : « Voulez-vous que je vous joue quelque chose de savant, ou quelque chose de fait pour le public? » (Lettre de Mendelssohn à Zelter, 22 juin 1830.) Il est déjà bien étrange de reconnaître deux styles; les musiciens les plus attentifs passent de l'un à l'autre sans le vouloir : ils subissent l'effet de la contagion à leur insu, tandis que d'autres transigent de parti pris.

2. *César Franck*, 1906, p. 110, p. 140 et p. 180.

3. *Lettres*, éd. de 1879; I, p. 322.

nécessaires. Cette *captatio benevolentiae* lui assura des auditeurs : ils crurent cheminer dans les cortèges de pèlerins qu'il évoquait, ils furent les pâtres alertes de toutes ses musettes, mais ils s'accoutumèrent si bien à le suivre qu'ils finirent par tolérer, quand il la leur administrait, quelque pièce d'un contrepoint bien tissé, quelque fugue même, de ces fugues aimables ou fortes où revivent la sérénité ou l'éclat de HAENDEL, plutôt que l'âpre enthousiasme de BACH. Même dans ses discours musicaux les plus familiers, d'ailleurs, il n'oubliait pas que l'orgue est d'église. A la vérité, dans ses dernières années, il parlait volontiers d'une musique d'orgue qui remplacerait, dans les fêtes d'Etat, les musiques militaires : il aurait aimé à proclamer les joies de la nation, et à célébrer le culte de la patrie. Mais ce n'était pas qu'il fût las de servir l'art religieux : il était trop admirateur du chant grégorien pour renoncer à le commenter, et de nombreuses compositions, en dehors même de sa collection, *L'Organiste liturgiste*, témoignent de sa prédilection pour le plain-chant. Il eut même du plaisir à écrire dans les modes anciens, et il avait soin de faire improviser ses élèves selon les tons de l'église. Le choral aussi lui était cher : dans une grande douleur, *Was Gott thut, das ist wohlgethan* fut aussi pour lui le cantique de la résignation[1].

A ses gloses diligentes sur les textes sacrés, correspondent ses méditations sur la vie et les actes des héros de la musique. Au commencement de quelques compositions, il déclare qu'elles sont le fruit de cette contemplation des belles œuvres, où l'on prend le désir de les imiter. Mais il n'a point averti que sa *canzonetta* procédait, par diminution, comme par le diminutif, de la *canzona* de BACH. Craignait-il que l'emprunt, avec cette gentillesse, parût sacrilège? Il connaissait trop bien le maître sévère pour risquer des libertés avec lui. Il le connaissait, et il savait le faire connaître. Ses concerts historiques ne sont-ils pas un vaste commentaire de BACH? Avant BACH, après BACH; les prophètes, les disciples; au milieu, et au-dessus, le maître qu'ils annoncèrent ou qu'ils suivirent. Cela était pour GUILMANT toute la doctrine. Il se délectait à interpréter les oracles des anciens, comme à révéler les vertus des précurseurs : les dons de sagesse et d'abondance d'un SWEELINCK, la divination d'un FRESCOBALDI. Il fut des premiers à imposer à un auditoire cette certitude que BUXTEHUDE était l'aurore de BACH. Sa pieuse patience discerna jusqu'aux menus présages d'un RAISON ou d'un MARCHAND; de même, s'il découvrait, chez certains modernes, des preuves de filiation, des apparences même, cela lui suffisait pour qu'il prît en gré les œuvres où il les apercevait, et il s'empressait de les jouer et de les louer.

1. *Ce que Dieu fait est bien fait*, dans les *Chorals et Noëls* (op. 93, 1909).

***

Je devrais énumérer maintenant beaucoup de compositions remarquables des maîtres allemands, si je prétendais traiter cet article de l'*Encyclopédie* comme une véritable histoire de l'orgue. Mais il suffit d'avoir indiqué les tendances diverses, et de renvoyer aux ouvrages de bibliographie[2]. Si je ne dis rien des chorals de SCHERZER, ou des chorals de BRAHMS, et de sa fugue, et des compositions fort estimables de BROSIG et de tant d'autres, il est nécessaire de répéter, ici, qu'en Max REGER, l'Allemagne a perdu un maître de l'orgue, maître puissant, d'une fécondité parfois un peu hâtive, mais dont le contrepoint était spontané, et le sens harmonique particulier. Sa *Passacaille* est célèbre[3], et l'ombre de BACH hante ses chorals.

Hors d'Allemagne, parmi ceux qui ne sont plus, nous ne chercherons pas à épuiser la nomenclature des bons organistes. En Italie, BERLIOZ n'aurait plus de critique pour les élèves d'un CAPOCCI ou d'un BOSSI. Les pays du Nord gardent vivant le souvenir de NIELS GADE, de MATTHISON-HANSEN, ou d'Emile SJÖGREN dont les *Legender* sont d'un coloris vif et délicat[4].

***

Pour la France même, que dire de SAINT-SAËNS, qui ne soit connu? Et le plan général de ces études nous interdit d'aborder l'œuvre des maîtres vivants. Il nous est permis du moins d'observer que jamais l'art de jouer de l'orgue n'a été porté aussi haut en France que de nos jours : c'est à l'enseignement établi au Conservatoire par M. Ch.-M. WIDOR que nous le devons.

2. Beaucoup de renseignements sont réunis dans le *Führer durch die Orgel-Literatur* de KOTHE-FORCHHAMMER, réédité et complété par M. Otto BURKERT (1909).

3. Cette composition sur une basse obstinée a été précédée, de notre temps, par deux belles pièces, *Passacaglia* et *Chacone* de M. O. BARBLAN.

4. Op. 46. Un vigoureux prélude, avec fugue, est bien antérieur (op. 4).

ANDRÉ PIRRO.

L'ORGUE-HARMONIUM

Par Alphonse MUSTEL

FACTEUR D'ORGUES, ORGANISTE-COMPOSITEUR

I

DÉFINITION

L'*orgue-harmonium* est un instrument à clavier et à sons soutenus alimentés par le vent, possédant une ou plusieurs séries de gammes diversement timbrées et diapasonnées (jeux) que l'organiste peut utiliser à son choix, soit ensemble, soit séparément, au moyen de mécanismes dénommés *registres*, disposant, en outre, d'un ingénieux système de soufflerie qui lui permet, d'une manière extrêmement sensible, d'en varier l'intensité sonore d'où la nuance, l'accent, l'expression, non seulement sur l'instrument tout entier considéré dans son ensemble, mais aussi par section (demi-clavier à droite et demi-clavier à gauche).

L'orgue-harmonium a pour organe essentiel l'anche libre, que la forme de vibration dite *isochrone* permet de soumettre à des amplitudes très extrêmes, d'où résulte un son d'autant plus nuancé que l'anche aura été bien traitée.

De la faculté qu'il a de modifier à volonté l'intensité des sons, lui est venu aussi le nom *orgue expressif* sous lequel il est très souvent désigné.

II

CARACTÈRE MUSICAL

Grâce à la diversité curieuse de ses timbres, à l'originalité de ses dispositions et de sa composition, grâce encore à sa souplesse et à sa sensibilité aux nuances, l'orgue-harmonium est, peut-être, plus qu'un orgue, un véritable groupement de sonorités empruntées à l'orchestre, une réduction d'orchestre, pourrait-on dire.

Bien que, par ses longues tenues, par la qualité calme et tranquille de certains de ses jeux, il tienne avec honneur le rôle d'un instrument destiné au culte religieux (on l'a rencontré, dans de vastes églises, maintes fois, développant une sonorité qui faisait croire à la présence d'un orgue à tuyaux), l'orgue-harmonium possède, infiniment plus que l'orgue destiné à l'église, les ressources inépuisables de la palette symphonique. Bien entendu, ceci ne s'applique qu'aux instruments de facture supérieure.

L'orgue-harmonium qui, dès son origine, put satisfaire aux harmonies tenues et prolongées et laisser exécuter de la musique d'orgue, devait être considéré comme un orgue. Sa parenté réelle, indéniable avec le majestueux interprète des harmonies sacrées, était évidente; on ne voulut voir que cela pendant longtemps. Soit insuffisance de ressources pécuniaires, soit exiguïté de local, il fut préféré pour remplacer, dans de nombreux cas, l'orgue à tuyaux. Conclusion logique : il fut compris comme un diminutif de l'orgue.

Mais la perfection qui, par degrés, affine chaque chose, devait modifier l'instrument du début, et de bien sincères ouvriers, fortement épris de leur art, lui ouvrirent des destinées nouvelles toutes différentes. Du chœur de la chapelle, on le vit, soudain, gravir les échelons de la scène, des estrades où l'on joue de la musique profane, classique ou moderne, et s'y faire applaudir au titre d'instrument soliste.

Quelle destinée nouvelle!

De plus en plus, il tend à être employé de cette sorte qui en justifie mieux le caractère. L'instrument moderne, sans rien abandonner de ses dispositions à la musique d'orgue proprement dite, est allé résolument dans cette voie.

Se borner à en tirer parti comme d'un instrument au caractère strictement religieux eût été renoncer à tant d'importants avantages qui lui constitueront une évidente originalité et, par certains côtés, une indéniable supériorité. Les Américains ont cependant adopté cette manière restreinte de voir et, pour chercher à imiter l'orgue à tuyaux, n'ont rien trouvé de mieux que de priver l'anche libre de sa faculté de nuancer les sons. Il en est résulté l'*orgue américain*, qui n'est pas un *grand orgue*, car le tuyau est inimitable, pas plus qu'il n'est un *orgue-harmonium*, dont il a rejeté les qualités et ressources essentielles.

Les facteurs français (il n'y a vraiment qu'en France qu'on s'en soit préoccupé à ce point de vue) ont persévéré dans leur manière d'envisager cet instrument. Ce sera à leur honneur.

C'était, sans aucun doute, infiniment plus difficile, mais, là encore, le tempérament ingénieux de notre race devait trouver prétexte à réaliser quelque chose d'artistique et, de perfectionnements en perfectionnements, l'orgue-harmonium devint un parfait instrument d'artiste.

Les tâtonnements ont été longs, on le verra dans l'étude historique qui va suivre. Le commerce s'en mêlant, on a, dès les débuts, voulu aller vite, et l'insuffisance de perfection industrielle a laissé se répandre trop hâtivement des quantités d'objets informes, indignes assez souvent de figurer chez des musiciens. Pendant de trop nombreuses années, l'orgue-harmonium a souffert de ce déplorable état de choses. Mais peu à peu un type perfectionné s'est fait jour, et qui s'est finalement imposé. Dès ce moment, les véritables artistes lui sont tout naturellement venus. Soit au

titre de virtuoses, soit à celui de compositeurs, ils ont rendu manifestement publique l'estime dont l'orgue-harmonium jouit depuis déjà plus d'un demi-siècle.

En possession de ressources très diversement variées, de privilèges musicaux des plus attirants, l'orgue-harmonium a vu s'élargir immensément son domaine, assez restreint, il est vrai, à l'origine. Il est capable d'assurer plus d'un rôle. Il répond à plus d'un désir. Riche de son propre fonds et devant être considéré comme un instrument soliste très complet en lui-même, il n'est pas moins favorablement doué pour la musique d'ensemble.

La combinaison avec le piano est des plus heureuses, la diversité de leur tempérament les faisant valoir tous deux par le contraste. Dans cette association, tantôt l'orgue-harmonium produit l'impression d'un beau quatuor à cordes, très plein et très large, soutenant de ses accords liés les formes rythmiques du piano, tantôt il donne l'illusion d'un chant instrumental, de violon, de hautbois ou de flûte. Non moins bien, il se marie à la harpe, dont il laisse transparaître toutes les notes égrenées à travers ses tenues limpides. Enfin, il s'allie admirablement au violon, au violoncelle. Par son analogie des timbres, il se fond au quatuor des cordes auquel il apporte, indépendamment des effets de détail, une profondeur de sonorité, une plénitude incomparables.

Dans celui d'accompagnateur des instruments solistes, quels qu'ils soient, et, mieux encore, des voix, étant donné un genre de musique approprié à son caractère, il est du meilleur et du plus utile effet. Avec sa faculté expressive si développée, il s'associe intimement par ses nuances délicates à celles du soliste, dont il ménage, mieux que le piano, toutes les finesses d'exécution; tandis que d'un autre côté, par les combinaisons diversifiées de ses timbres, il donne un intérêt particulier à la partie accompagnatrice elle-même.

Ravi d'avoir sous la main une réduction d'orchestre aussi souple, le compositeur y essayera des accords, des effets; il y entendra l'écho symphonique d'un chœur lointain.

Les orchestres réduits qui le peuvent ne s'en passent plus. En dehors de la masse de sonorité qu'il leur apporte, on le voit, dans ce cas, remplacer une flûte qui manque, un 2e cor, un hautbois absent, etc. La similitude de ses sons, très étudiés, avec ceux de l'orchestre qu'il semble représenter, fait que l'auditeur ne perçoit pas le plus souvent que l'instrument absent est remplacé par l'orgue-harmonium.

L'orgue-harmonium du type le plus achevé, à double expression, tient des plus honorablement son rôle d'orgue à l'orchestre même parmi des orchestres groupant 80 à 100 musiciens. N'est-ce pas grâce à lui qu'on a pu, en maints endroits, exécuter avec le meilleur effet les grandes œuvres pour orgue et orchestre?

L'orgue-harmonium est par excellence l'instrument désigné pour *l'improvisation :* ses multiples combinaisons et sa grande faculté expressive lui permettent de répondre à toutes les intentions musicales. Ce qui fait que le fin connaisseur de cet instrument s'y laisse aller à l'invention la plus rapide.

L'instrument d'art a séduit l'artiste. Toute une littérature a été publiée à son usage : œuvres symphoniques, sonates, morceaux de genre, suites avec quatuor à cordes, etc., nombre de pièces de concert qui mettent ses ressources en valeur et l'ont consacré instrument d'art et d'artiste.

On l'a vu risquer les difficultés du Récital, autant en France qu'à l'étranger, et s'y couvrir de succès, et c'est ainsi qu'il a définitivement séduit les compositeurs et les virtuoses[1].

1. Parmi les principaux maîtres qu'il s'est attachés, autant virtuoses que compositeurs, on peut citer : Saint-Saëns, Widor, Guilmant, Lavignac, Lemmens, Lefébure-Wély, Samuel Rousseau, Boëlmann, Mouquet, Vierne, Joseph Bonnet, etc.

III

HISTOIRE DE L'ORGUE-HARMONIUM

L'orgue-harmonium (*alias* orgue expressif) est né des qualités de l'anche libre qui en ont constitué, indiscutablement, les caractéristiques essentielles.

Sans cesse assimilé à l'orgue à tuyaux, dont il parut d'abord n'être qu'une réduction, l'orgue-harmonium, insuffisamment défini, a donné prétexte à bien des malentendus en ce qui est de sa classification précise, et cela n'a pas peu contribué à fausser le jugement de bon nombre de musicographes, même érudits, jusqu'ici appelés à en retracer l'histoire.

Pour plus d'un d'entre eux, l'orgue-harmonium semble vraiment devoir dériver de l'orgue à tuyaux. Il est vrai que la tentative d'un certain Grenié (de Bordeaux) à qui l'on attribua à tort l'invention de l'instrument dont nous nous occupons, tentative sur laquelle se sont égarés trop d'historiens incompétents, n'a pas peu contribué à favoriser cet état de choses. Du fait que cet inventeur mit en pratique une combinaison faite de tuyaux et d'anches libres, dans le but bien déterminé d'assurer aux tuyaux d'orgue l'accès à la *nuance,* en un mot de rendre l'orgue sensible à l'*expression;* du fait qu'il obtint dans cette voie des résultats tels qu'il n'hésita pas à dénommer l'instrument qui fut l'objet de son invention du mot composé *orgue expressif;* du fait encore que, plus tard, les facteurs d'orgues-harmoniums revendiqueront en faveur de cet instrument le même qualificatif, une sorte de parenté ne manqua pas de s'établir entre les deux instruments.

Avant Grenié, on n'avait connu que l'orgue à tuyaux; avec Grenié, on vit le tuyau associé à l'anche libre, mais en faveur seulement du tuyau ; après Grenié, et sans lui, on aura connaissance d'un instrument nouveau qui ne fera plus usage que de l'anche libre; ce sera l'orgue-harmonium.

Ce n'est pas, cependant, parce qu'il est à base unique d'anches libres que l'orgue-harmonium mérita d'être classé distinctement. Sa caractéristique originale et essentielle, il la tient, avant tout, de ce qu'il aura mis à profit la qualité principale de cet organe sonore qui lui vaut, d'une manière si surprenante, la faculté de varier l'intensité des sons et, au surplus, d'avoir fait usage de l'anche libre sans le secours d'aucun résonateur de capacité directe avec les sons à produire.

Procédons toutefois par ordre en citant rapidement, outre la tentative de Grenié, les quelques autres essais venus à notre connaissance, et qui tous poursuivaient le même but : réaliser un instrument à sons soutenus qui fût *expressif.*

Combien d'ingénieux chercheurs sacrifièrent à la réalisation de ce passionnant problème, que le principe physique même du tuyau se refuse à admettre[2] !

2. On sait que la vibration des tuyaux d'orgue n'est obtenue qu'à l'aide d'une pression d'air constante et invariable. Le moindre écart dans la pression d'air altère immédiatement leur intonation.

On vit un Français, Jean MOREAU, résidant à Rotterdam, dans la première moitié du XVIIIe siècle, obtenir la nuance *crescendo* et *decrescendo* par l'intonation successive de plusieurs tuyaux.

En Allemagne, SCHROETER (qui passe pour être l'inventeur du piano !) avait aussi travaillé dans la même voie. Les frères BURON, qui vivaient à Angers vers 1769, construisirent un orgue muni d'un mécanisme spécial pour *enfler* ou *diminuer* les sons. Jean-André STEIN, facteur de pianos et orgues, construit en 1772 un *piano organisé*, instrument mixte joignant l'orgue au piano, dont le jeu de flûte est susceptible d'expression au moyen d'une plus ou moins grande pression des doigts. Ce procédé, assez imparfait, obligeait l'instrumentiste à surveiller la précision de l'intonation au moyen d'une genouillère qu'il avait à ouvrir plus ou moins.

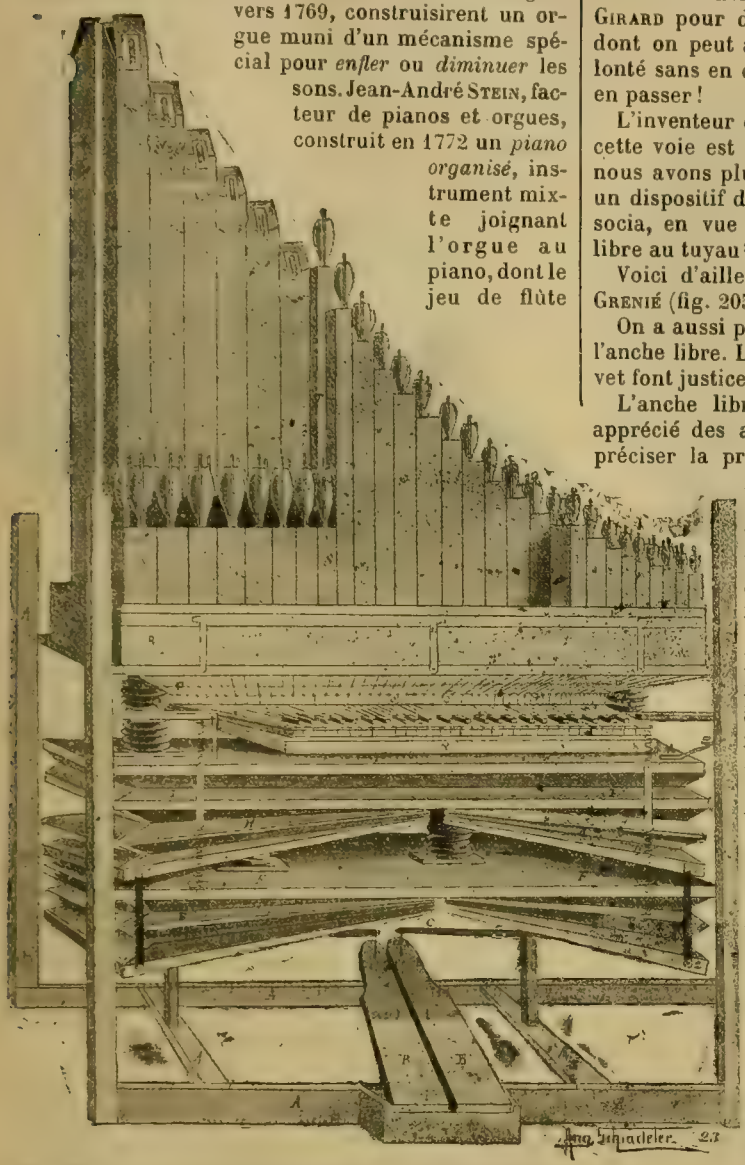


FIG. 205. — Orgue expressif de GRENIÉ. (Fac-similé du dessin original de GRENIE.)

La Révolution était à la veille d'éclater quand Sébastien ERARD, le célèbre facteur de pianos français, fit un essai qui eut un réel retentissement. En 1803, un brevet d'invention est demandé par les frères GIRARD pour des moyens de construire des orgues dont on peut augmenter ou diminuer les sons à volonté sans en changer la nature et le timbre. Il faut en passer !

L'inventeur qui paraît avoir le mieux réussi dans cette voie est certainement le nommé GRENIÉ, dont nous avons plus haut parlé; en 1810, il fit breveter un dispositif d'orgue dans lequel, le premier, il associa, en vue du même résultat recherché, l'anche libre au tuyau[1].

Voici d'ailleurs ce qu'était l'orgue-expressif de GRENIÉ (fig. 205).

On a aussi prétendu que GRENIÉ fut l'inventeur de l'anche libre. Les termes mêmes de son propre brevet font justice de cette légende.

L'anche libre était un organe sonore connu et apprécié des anciens. Sans qu'il soit possible d'en préciser la première apparition, on la voit dans le *Tcheng* (fig. 206), sorte de petit orgue portatif à sons doux, composé de tuyaux de bambou évidés de nombre variable (de 17 à 24), auquel sont adaptées des *anches libres* que le souffle humain anime directement.

Elle existait encore employée en Europe dans maints instruments différents. Sous le règne de Catherine II à Saint-Pétersbourg, un Allemand nommé KRATZENSTEIN se servait d'anches libres. RACHNITZ, autre facteur d'orgues allemand, en faisait aussi usage, ainsi que l'abbé VOGLER vers 1796.

Somme toute, rien de ce qu'avait fait GRENIÉ ni ses devanciers ne pouvait laisser prévoir la création de l'orgue-harmonium qui devait, d'ailleurs, ne se produire que bien des années plus tard et sur d'autres principes.

***

Il y a, au sujet du classement historique de l'orgue-harmonium, un critérium infaillible, peut-être insuffisamment remarqué des historiens et des acousticiens. C'est que, dans l'orgue-harmonium, l'anche libre sera seule, posée simplement sur une

1. Les raisons invoquées par l'inventeur dans l'exposé de son brevet méritent d'être citées. En voici quelques extraits :

« Qu'on me permette de chercher à détruire ici les illusions dont mes prédécesseurs et moi avons été dupes. Il est impossible que le meilleur musicien siffle un air parfaitement juste, j'en ai fait l'expérience. Cependant, remarquez avec quelle facilité les lèvres s'avancent et se retirent pour produire des sons plus ou moins graves, ou plus ou moins forts. Dans ce dernier cas, la compression des poumons, en forçant l'air à sortir plus précipitamment, ferait octavier le ton comme dans les tuyaux de flûte, si ce mécanisme, d'instinct, ne parait à cet inconvénient. Mais l'oreille a beau chercher à exercer son empire, elle ne peut empêcher que la cadence ne devienne complètement fausse du moment qu'on veut lui donner de l'expression.

« La flûte traversière est essentiellement fausse dans la coupure de son diapason, elle monte en s'échauffant. Si à ces deux inconvénients le musicien ajoute la prétention de la rendre expressive, elle n'est plus supportable. Il paraît donc constant que le plus petit dérangement dans la coupure de la colonne d'air qui produit le son est la cause première de la variation des intonations. Il n'en est pas de même des jeux d'anches. Ils sont tous susceptibles d'expression, mais leur son est si rauque, si désagréable dans un appartement, que j'ai eu de la peine, je l'avoue, à me décider à en former un instrument.

Je fis exécuter, tant bien que mal, une anche libre et j'en fus assez content pour croire en former le diapason, mais le hasard vint à mon secours en me montrant, chez un ami, un orgue relégué depuis trente ans dans un coin de sa maison et qui contenait deux octaves d'un jeu d'anches libres.

C'est avec ce secours et en faisant refaire à neuf tous les tons nécessaires, que j'ai formé un instrument qui, en partant d'un son égal en douceur à celui de l'harmonica, s'élève à toute la force d'une musique militaire... »

Copyright by Librairie Delagrave, 1924.

petite épaisseur de bois percée d'un conduit proportionné par lequel passera le courant d'air indispensable à sa vibration. Aucun autre accessoire, tuyau, résonateur, etc., ne lui est adjoint.

Dans ces conditions seulement, l'anche libre est utilisable avec succès. Associée à un tuyau qui cor-

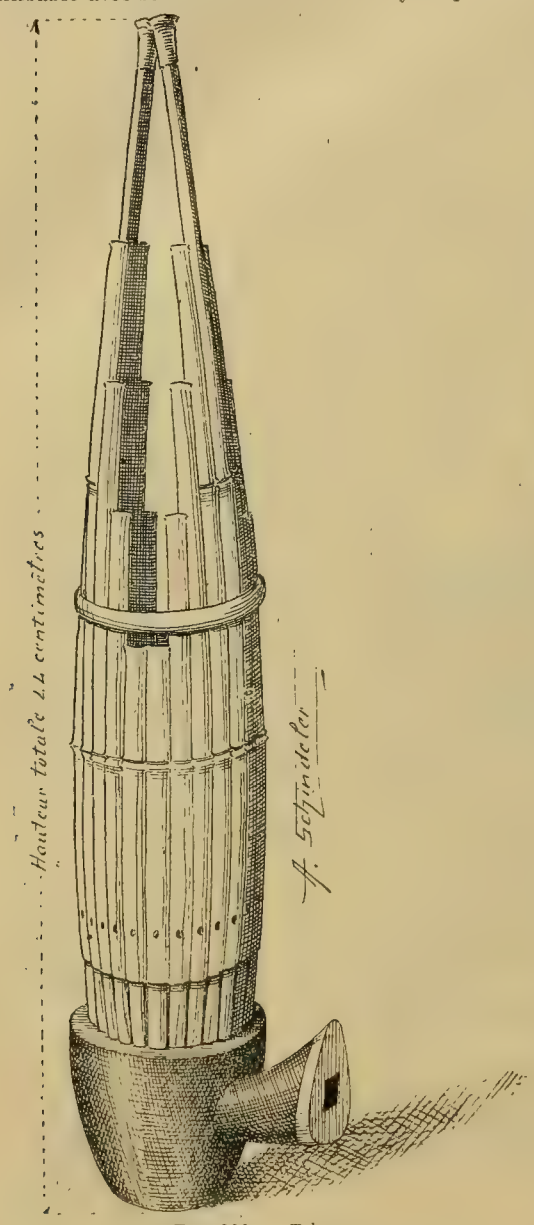


Fig. 206. — Tcheng.

respond rigoureusement à sa tonalité, elle ne servirait qu'à créer un timbre spécial.

Résumons-nous, dès maintenant, en plaçant la classification de notre instrument sous cette conception : *Tout ce qui est anche libre associée au tuyau appartient à l'orgue à tuyaux sans ajouter à celui-ci le caractère expressif qu'on pouvait en espérer ; tout ce qui est anche libre isolée de tout résonateur en rapport direct avec sa tonalité appartient à l'orgue-harmonium.*

* * *

L'anche libre attendit jusqu'au XIXe siècle l'application à laquelle il eût été si naturel de songer tout d'abord. Cela eût paru d'autant plus indiqué que, dès le XVIe siècle, et probablement auparavant, on rencontre un instrument qui aurait pu être un précurseur de l'orgue-harmonium : la régale (jeu royal).

La régale (fig. 207) était une sorte de petit orgue portatif qui, sans tuyaux, utilisait l'anche battante. Elle avait un clavier de 3 ou 4 octaves. Elle ne pouvait rendre que des sons durs, âpres, rudes et criards, insupportables entendus de près. Ce qui laisse supposer qu'elle avait été conçue en vue d'obtenir un instrument à sons forts et perçants au caractère continu, pour suppléer l'orgue à tuyaux à l'église. La régale ne pouvait en aucune façon être un instrument de salon. Nous ne la citons d'ailleurs que pour mémoire, et seulement pour indiquer que la voie aurait pu être ouverte à l'orgue-harmonium

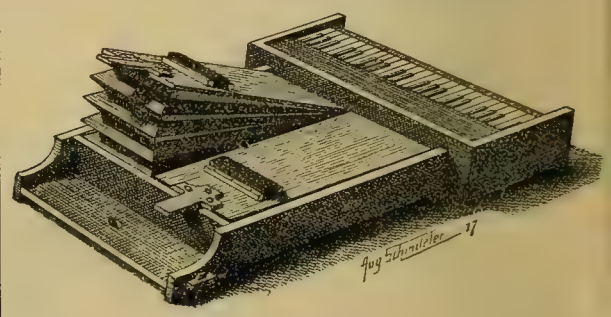


Fig. 207. — Régale.

dès l'apparition de la régale, en ce que cet instrument faisait emploi d'un système d'anches non associées à des tuyaux.

On mettait la régale sur une table et un aide en maniait les soufflets [1].

* * *

Un Italien, Filippo Testa, construisit, beaucoup plus tard, vers 1700, une sorte de régale à anches libres qu'il destina au Vatican. Encore un essai qui n'eut aucune suite. Il faut parvenir jusqu'au début du XIXe siècle pour trouver des tentatives réelles devant aboutir peu à peu à l'orgue-harmonium.

En 1814, le facteur Eschenbach, de Koenigshofen, construit, sur le principe de l'orgue-harmonium, un instrument d'une étendue de six octaves.

Un peu plus tard, Schlimbach, d'Ohrdruff, apporte quelques perfectionnements à la tentative d'Eschenbach. On s'occupe en même temps de perfectionner le système promoteur des nuances, autrement dit la soufflerie, de telle manière qu'on puisse transmettre aux anches les différences de pression créées par l'instrumentiste. Voigt, de Schweinfürt, notamment, construit une soufflerie à pédales formée de deux pompes et d'un réservoir commun (1820) et, l'année d'après (1821), Haeckel (de Vienne) réalise un charmant petit instrument répondant à cette idée, auquel il donne le nom de : *Physharmonica* (fig. 208).

On se trouve, dès le physharmonica, devant un ensemble assez bien étudié et dont la vulgarisation assez importante va fixer le type des instruments de la première période. Le nom a d'ailleurs persisté [2].

L'idée d'Haeckel avait été limitée à faire un ins-

1. On trouve aussi une trace de son emploi au théâtre. Monteverde en fit usage dans son opéra *Orfeo e Euridice*, en 1607.

2. Notamment dans les pays scandinaves.

trument subordonné au piano. Il avait, pour cela, enfermé le physharmonica dans des dimensions telles qu'il pouvait pénétrer sous le clavier de cet instrument pour être joué, tour à tour, par la même personne.

*
* *

A partir du physharmonica, qui ne fut pourtant qu'un vague embryon de l'orgue-harmonium, l'invention passe en France, et c'est là que tous les progrès, tous les perfectionnements se produiront, à peu près sans exception.

L'orgue-harmonium sera français. Il aura, comme le piano, ses Erard, ses Pleyel, en France, et notre

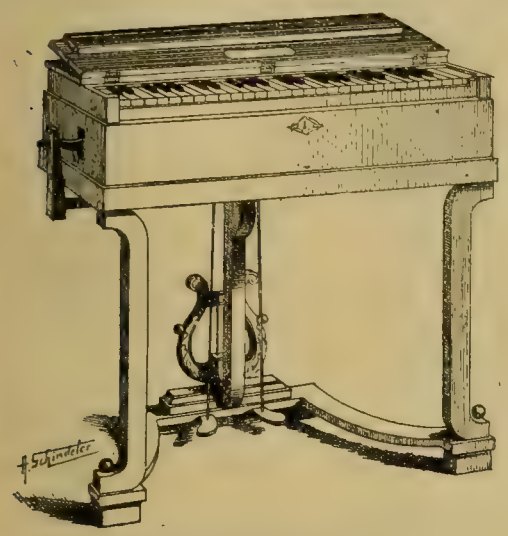


Fig. 208. — Physharmonica.

célèbre constructeur d'orgues à tuyaux, Aristide Cavaillé-Coll, n'aura pas été lui-même étranger à sa réalisation.

Dès 1834, sort de ses mains un instrument à anches libres qui se rapproche plus encore que tout autre de l'orgue-harmonium et auquel il donne le nom de *Poïkilorgue*[1] (fig. 209). Il y a, dans l'invention de Cavaillé-Coll, non seulement la nuance d'ensemble, mais l'expression instantanée, l'accent, et cela, au moyen d'une disposition particulière de la soufflerie d'ailleurs non conservée, l'avenir ayant donné mieux. Dans le poïkilorgue, un pied a pour mission d'actionner une pompe, et l'autre pied, par l'intermédiaire d'une deuxième pédale, vient agir sur un réservoir auquel il communique les intentions de l'instrumentiste. Si ce n'est pas là un résultat définitif, cette combinaison était en tout cas ingénieuse et assez favorable à l'effet qu'il fallait obtenir.

Le poïkilorgue possédait cinq octaves et, si l'on regarde ses anches, on constate qu'elles sont déjà très semblables à celles qu'on emploie de nos jours.

Le timbre était à peu près celui des registres basson-hautbois de l'orgue-harmonium moderne, timbre unique et sans grandes ressources, ce qui n'empêche pas Lefébure-Wély de prendre le poïkilorgue en faveur et de l'introduire dans bien des salons et au concert.

Cependant, ailleurs, on travaillait aussi. Une belle intelligence va surgir, J.-N. Fourneaux, facteur d'orgues, qui fut le véritable créateur de l'orgue-harmonium à plusieurs rangs d'anches (plusieurs jeux) et qui, par là, ouvrit des horizons inespérés. Fourneaux emploiera, résolument, pour distinguer l'instrument qu'il va construire, le nom d'*orgue expressif* en pur et bon français.

Dès 1838, Fourneaux produit un instrument constitué de *deux jeux*. Il ne songe, cependant, pas encore à grouper ces deux jeux sous un même clavier. N'entrevoyant que la musique d'orgue, il emploie deux claviers et affecte un jeu entier à chacun d'eux,

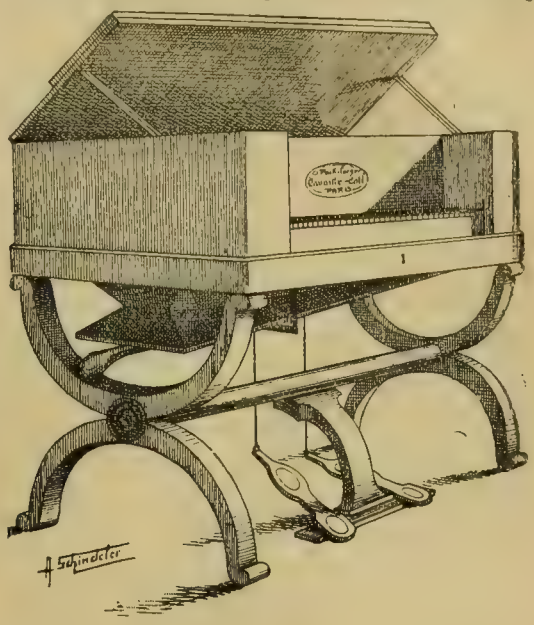


Fig. 209. — Poïkilorgue.

soit un jeu de 8′ au clavier supérieur et un jeu de 16′ au clavier inférieur. En même temps, il complète l'ensemble de la disposition suivante. En jouant sur le clavier supérieur, on n'avait que l'effet du jeu de 8 pieds; sur le clavier inférieur, l'accouplement des deux claviers était obligatoire et l'on faisait résonner, en même temps, les deux jeux à distance d'octave.

Fourneaux[2] fut encore l'inventeur du *sommier à cartouches*, disposition particulière de la case réservée aux anches, dont la cavité était verticale et cylindrique en forme de *cartouche*.

Alexandre-François Debain
(1809-1877)

Nous aboutissons, enfin, à l'orgue-harmonium proprement dit qui sera la création personnelle d'un remarquable inventeur, Alexandre-François Debain.

On peut dire de Debain qu'il a tout rêvé, tout pressenti. Vers 1840, il construit un petit instrument à un jeu avec *accouplement d'octaves*. Dans un autre, il réalise une disposition qui lui fournira la *séparation* entre les basses et les dessus. On le voit aussi imaginer un dispositif mécanique permettant d'accrocher une touche du clavier et de la maintenir abaissée quand le doigt l'abandonne, l'idée mère du *prolongement*, parachevée plus tard par Mustel, qui lui donna un sens pratique définitif.

Mais mentionnons dès maintenant le grand intérêt de ce que fut l'invention capitale de Debain : la

1. Du grec *poïkilos*, qui signifie : *varié*.

2. On doit également à J.-N. Fourneaux un ouvrage très étudié qui a pour titre *L'Accord des instruments à sons fixes*.

réunion, *sous une même soupape*, des débouchés de plusieurs jeux. Dès lors, on put disposer, non plus seulement un rang de lames par clavier, mais deux, trois, quatre, autant qu'on le voulut. L'instrument à plusieurs jeux était créé.

L'orgue-harmonium date vraiment de DEBAIN. Nous sommes en 1842. Ceux qui sont venus après lui ont ajouté ou perfectionné son œuvre. Ils l'auront mise au point et lui auront donné des qualités intrinsèques d'instrument d'art que ce fécond inventeur dans le domaine purement mécanique n'était pas à même de pressentir[1].

En même temps que DEBAIN, travaillait au perfectionnement de l'orgue-harmonium un autre facteur, du nom de MARTIN, appelé aussi MARTIN DE PROVINS. On lui est redevable d'un bien précieux petit mécanisme : la *percussion*.

Les anches, à cette époque, parlaient avec une réelle lenteur, comme avec hésitation. Au pianissimo, souvent, elles demeuraient muettes. Pour tout dire, elles manquaient de sensibilité.

Afin de parer à ces inconvénients, MARTIN imagina un petit marteau garni de feutre qui, lancé par la touche, vient frapper la lame comme le marteau du piano frappe la corde. Le vent n'a plus alors qu'à maintenir la lame en vibration. Le système, coûteux en soi, fut appliqué en un seul des jeux de l'instrument, le jeu principal, mais le sentiment de promptitude se communique à tout l'ensemble, quand plusieurs jeux parlent à la fois, comme si tous les registres en comportaient l'application.

Victor Mustel.

(1815-1890)

A la date où nous ont amenés les études qui précèdent, tandis que s'accomplit la vulgarisation de l'orgue-harmonium par la prodigieuse activité des constructeurs de l'époque, les destinées *artistiques* de l'instrument passent aux mains de Victor MUSTEL, fondateur d'une dynastie distinguée qui comprendra trois générations successives s'occupant toutes, de père en fils, de perfectionner l'orgue-harmonium.

Victor MUSTEL, inventeur génial, fut l'artiste qui mit définitivement au point cet orgue qui a déjà coûté tant d'efforts.

Il n'y a pas de controverse possible. On lui doit, incontestablement, le premier instrument d'artiste qui aura été conçu.

Le premier orgue-harmonium de MUSTEL date de 1853, c'est-à-dire de l'époque où, ayant conçu la *double-expression*, il jugea bon de s'établir facteur d'orgues. Peu après, l'Exposition universelle de Paris, en 1855, allait lui fournir prétexte à présenter au public un instrument si parfaitement complet que, depuis, on n'a pour ainsi dire rien fait qui en ait modifié le type. Enumérons, aussi brièvement qu'il sera possible, les inventions et perfectionnements dus aux MUSTEL.

La double-expression. — Dans tout ce qui précède, on a pu remarquer que l'indépendance des dessus et des basses ou, plus exactement, des deux demi-sections du clavier, n'avait jamais été assurée. La *coupure* avait bien séparé le clavier, mais seulement dans l'ordre des registres. Imaginée pour permettre à la main droite de pouvoir utiliser des sonorités différentes à celles de la main gauche et *vice versa*, elle n'étendait pas cette indépendance aux nuances, et le clavier, dans toute sa longueur, conservait sa soumission intégrale au vent provenant des pédales. Il était manifestement impossible, par conséquent, de chanter d'un côté du clavier et d'accompagner en toute indépendance de l'autre.

On avait bien tenté de réduire l'intensité de l'un, au moyen des registres des basses, en étranglant le passage d'air qui devait alimenter ce registre. Sous la forme d'un mécanisme spécial, cet étranglement donna prétexte à un registre supplémentaire d'une réelle insuffisance, qu'on appela *sourdine*.

Les choses en étaient là quand l'invention de la *double-expression* vint assurer l'indépendance tant recherchée. La *double-expression* a coupé court à toutes les difficultés et, du même coup, les demi-mesures, les moyens incomplets disparurent, n'ayant plus d'objet.

La *double-expression* fut la création capitale de Victor MUSTEL. Elle révolutionna la facture universelle de l'orgue-harmonium, tant et si bien, que, désormais, nul instrument conçu pour le musicien ne put se passer de la comporter.

Etudiée plus loin en ce qui est de ses facultés musicales, et au chapitre structure de l'orgue-harmonium, en son dispositif mécanique, nous ne nous étendrons pas davantage ici sur la *double-expression* qui constitue, sans aucune contestation possible, l'étape la plus marquante de l'évolution de l'orgue-harmonium.

La harpe éolienne. — Une indiscutable inspiration d'artiste devait caractériser la harpe éolienne, petit jeu oscillant, très fin, extrêmement expressif, d'un timbre mystérieux, léger, dont V. MUSTEL fut le créateur. Avoir imaginé cette couleur nouvelle était certes une jolie trouvaille ; mais l'avoir disposée dans l'instrument comme MUSTEL le fit, c'est-à-dire parmi les registres des basses, fut peut-être le trait qui marque le mieux le caractère de son génie novateur.

Avec l'apparition de la harpe éolienne parmi les registres des basses, vont cesser désormais les accords lourds, pâteux, sans clarté, qu'on réalisait dans le clavier gauche, réservé plus que l'autre à l'accompagnement. Ce petit timbre diapasonné en 2 pieds vient éclairer, égayer toutes les combinaisons dans lesquelles il interviendra.

Qu'on l'adjoigne au clairon d'abord, ou bien au clairon et au basson réunis, combinaison des plus réussies, qu'on y ajoute encore le cor anglais, tous les sons se placent, s'entendent bien, et cela simplement parce que les sons élevés de la harpe éolienne ont rapproché l'ensemble des sons de ceux que notre oreille perçoit le mieux. Par la présence de la harpe éolienne, à gauche, toute cette partie de l'instrument, tout à l'heure grise, terne, lourde, se trouve sauvée d'une pauvreté trop certaine, et cela suffirait à justifier la tentative audacieuse et révolutionnaire de

1. DEBAIN donna toute la mesure de son ingéniosité dans un instrument gardé au Conservatoire des Arts et Métiers à Paris et qui est bien la plus compliquée machine qu'on puisse imaginer. Il s'agit d'un orgue à anches libres du principe de l'harmonium armé de *cinq claviers* dont un de timbres et de *cinquante jeux d'anches*. Il comporte quatre pédales de soufflerie, une quantité proportionnelle de boutons de registres, des talonnières, des genouillères, etc. C'est peut-être là une belle pièce de mécanique, mais pourquoi cinquante jeux ? On a déjà tant de peine à en réunir huit ou dix de varies. Etait-ce pour produire de la puissance ? Faux calcul. Ce qui fait la puissance d'un orgue-harmonium, c'est bien seulement l'action des pieds de l'organiste sur la soufflerie. Alors !...

celui qui disposa ainsi, contrairement à tous les usages, ce registre de diapason élevé dans la région la plus grave de l'orgue.

Mais, d'autre part, la harpe éolienne est venue ajouter une octave aiguë sur toute l'étendue des basses et, si l'on mesure la distance qui sépare l'*ut* grave fourni par le bourdon de 16 du *mi* de la harpe éolienne qui avoisine la coupure, on trouve en fait 5 octaves et demie qui se feront suite si l'on veut et si l'on sait manœuvrer les registres en conséquence.

Cinq octaves et demie, n'est-ce pas là tout un grand clavier?

Et, d'autre part, ne voit-on pas que cela nous donnera le moyen de superposer, détacher ou joindre 4 sons à distance d'octave sur la même note 16, 8, 4, 2, pieds... Que de riches combinaisons vont sortir de là! Que de charmants effets vont être mis en valeur dont l'indépendance sera soulignée par l'heureuse *double-expression!*

Le baryton. — Parallèlement à cette heureuse innovation, V. Mustel ne manqua pas d'enrichir les dessus d'un apport correspondant. Voilà qui lui fit placer parmi eux un nouveau registre qu'il diapasonna en 32′, et auquel il donna le nom de *baryton*. Cette disposition, comme la précédente, donne au seul demi-clavier des dessus également cinq octaves et demie d'étendue qui peuvent être continuées en une gamme complète, à volonté, grâce à la transposition des registres. De plus, comme à gauche, quatre sons à distance d'octave pourront se retrouver sur la même note du clavier : 4′, 8′, 16′, 32′, et la combinaison résultant d'un tel mélange sera parmi les plus belles.

Une telle disposition eut pour conséquences immédiates de modifier tout à fait l'état d'esprit sous lequel on avait envisagé jusque-là l'instrument. On en fit désormais, non plus seulement un instrument à un clavier, mais bien à *deux claviers*, l'un sous la main droite, l'autre sous la main gauche, ayant chacun leurs combinaisons et un diapasonnement variable d'octave à volonté; et, de plus, leur indépendance totale de nuances grâce à la *double expression*.

Cela fit rumeur à l'époque; mais depuis on ne construit plus nulle part, en France ni à l'étranger, aucun instrument d'artiste digne de ce nom qui ne soit disposé semblablement.

En cet ordre d'idées, comme en tant d'autres, c'est donc bien encore à la France qu'on sera redevable d'un instrument qui s'est étendu au monde entier et s'est partout trouvé reproduit d'après la personnelle conception de deux hommes de génie, Debain et Mustel.

L'œuvre de Mustel ne se borna pas toutefois à ces grandes premières créations.

Forte-Expressif. — Egalement dans l'instrument de l'Exposition de 1855, on trouve la présence des registres *forte-expressifs* qui sont l'invention de Mustel. Auparavant, au moyen d'un registre dont le bouton portait le nom *forte*, on pouvait à volonté soulever une sorte de jalousie qui, en se découvrant, dégageait les sons soumis à son influence, leur laissant prendre ainsi une plus grande intensité.

L'invention de V. Mustel consista à rendre cet effet nuancé, progressif, susceptible de passer par tous les degrés de renforcement ou de diminution, et cela, sans l'intervention continuelle de l'instrumentiste, le mécanisme agissant automatiquement, à son insu, sous la pression de l'air engendré par la pédale, suivant, par conséquent, et renforçant, parallèlement, les intentions de l'artiste.

Jeux à anche double. — Encore dans l'instrument de l'Exposition de 1855, on trouve un perfectionnement des jeux de voix céleste et harpe éolienne, que Mustel établit non plus à l'aide d'emprunts, soit en combinaisons avec d'autres demi-jeux, mais bien en disposant deux rangs de lames, deux demi-jeux, spécialement attribués à la constitution de chacun de ces registres.

Le métaphone. — A sa date, en 1878, nous voyons apparaître le *métaphone*, dont on doit la création au fils aîné de V. Mustel, Charles Mustel.

Le métaphone, pour le plus grand nombre de jeux de l'instrument, augmente, non par l'intensité, mais par la variété, chacun des registres auxquels il s'applique, pouvant, grâce à son intervention, former deux timbres différents. Par son emploi, dont l'une des caractéristiques essentielles est de supprimer la perception des harmoniques aiguës, la sonorité devient plus ample, plus ronde, et, souvent même, plus puissante. Une grande variété de sons et de combinaisons a été de ce fait ajoutée à l'instrument, faisant de certains jeux l'équivalent d'autant de jeux distincts ajoutés à la registration.

Anche euphonique. — Brevetée par Charles Mustel, nous aurons encore l'*anche euphonique*, un perfectionnement apporté à l'anche libre par lequel la lame acquiert une sonorité plus ronde et plus pure, et dont on appliquera le procédé à la plus grande partie des registres de l'instrument.

Le prolongement. — Le deuxième fils de V. Mustel, Auguste Mustel, s'applique à réaliser le joli mécanisme du *prolongement* déjà amorcé par Debain. Mécanicien habile, Auguste Mustel a imaginé cet indispensable perfectionnement en collaboration étroite de pensée avec l'organiste qui fut l'un des plus ardents vulgarisateurs de l'orgue Mustel, Alexandre Guilmant.

L'initiative d'Auguste Mustel fut surtout celle d'un acousticien doublé d'un mécanicien habile et ingénieux. Elle se produisit en maintes parties de l'orgue-harmonium qu'il sut mettre au point en ingénieur consommé. On lui doit, entre autres, un instrument nouveau, le seul qui depuis cinquante ans ait pénétré dans l'orchestre, enrichi ainsi, désormais, d'un élément précieux. Nous pouvons désigner le *célesta* dont il n'est pas superflu de parler ici. V. Mustel en avait conçu le principe, mais la réalisation en revient entièrement à son second fils, Auguste Mustel (1842-1919).

Le *célesta* appartient, d'ailleurs, à l'histoire de l'orgue-harmonium en ce que, adjoint à celui-ci, il a constitué un instrument mixte, l'*orgue-célesta*, du plus heureux effet. Divers autres essais d'instruments composés d'éléments aussi différents avaient été déjà tentés, notamment l'*harmonicorde* de Debain, qui fut ce qu'il y eut de mieux dans ce genre. En dehors de la qualité pure et originale du timbre du *célesta*, sa combinaison avec l'orgue a présenté ce grand avantage d'un instrument toujours parfaitement d'accord. Soit qu'on associe les cordes aux anches, comme dans l'*harmonicorde*, soit qu'on accouple les tuyaux de l'orgue à l'orgue-harmonium, aucune combinaison n'a pu se prévaloir de cette qualité indispensable,

la fixité de l'accord si complètement réalisée par l'*orgue-célesta*.

1913 marque le plus récent perfectionnement apporté à l'orgue-harmonium. On le doit à Alphonse MUSTEL, petit-fils de V. MUSTEL.

Portant tout entier sur la soufflerie, il a pour but de donner au réservoir le moyen de fournir le maximum de son action, sa plus grande puissance sans le moindre effort, et d'assurer à cette puissance une régularité absolue, ainsi que le ferait une grande soufflerie d'orgue.

En outre, par cette invention, l'instrument possède une soufflerie telle qu'une personne délicate peut en obtenir tous les degrés d'intensité, y compris les plus forts, et cela en supprimant radicalement toutes les difficultés. Désormais, il n'est plus possible de produire d'à-coups donnant naissance à des sons heurtés, semblables à ceux qu'obtenaient jusqu'ici les instrumentistes non initiés à la manœuvre des pédales, même dans le cas où ils renonçaient à faire usage du vent direct, comme cela a lieu quand on repousse le registre *expression*.

Avec la nouvelle soufflerie à pompe diversible et compresseur d'Alphonse MUSTEL[1], le vent est ample, sans chocs possibles, et les sons qui en résultent sont ceux non plus d'un harmonium quelconque qu'on pourrait croire à court de souffle, mais bien d'un *orgue* dont le vent homogène et large est l'une des belles qualités.

IV

STRUCTURE DE L'ORGUE-HARMONIUM

L'orgue-harmonium se compose de trois parties principales :

La *soufflerie*,
La *laye ou chambres aux anches*,
Le *clavier et les mécanismes qui en dépendent*.

De la soufflerie. — Nous nous servirons de la figure 210 pour faire comprendre la marche du vent depuis sa création jusqu'à son arrivée aux anches qu'on voit disposées verticalement au-dessus du clavier et au-dessus des chiffres 12.

En 1, ce sont, d'abord, les pédales qui, par l'intermédiaire des balanciers 2 pivotés en 3 viennent actionner les pompes 6. Chacune d'elles est percée de trous 4 par lesquels elle communique avec l'atmosphère. Dès qu'on vient à agir sur une pédale, la pompe qui y est attachée voit se refermer les soupapes 5 qui ferment ces orifices, obligeant ainsi l'air à se diriger par une autre voie vers l'espace qu'on voit en 9 et que l'on désigne du nom de *chambre à air*. C'est l'endroit où viennent se confondre les pressions. Pour que ces pressions ne puissent refouler en arrière, on a disposé au-dessus des porte-vent 8 une contre-soupape.

Voici donc le vent amené dans la chambre à air.

On voit en 11 deux soupapes, l'une pour le clavier gauche, l'autre pour le clavier droit[2]. Ce sont, schématiquement représentées, les soupapes des layes. Elles dépendent des registres. S'il y a quatre demi-jeux à gauche, par exemple, il y a nécessairement quatre layes qu'on peut s'imaginer l'une derrière l'autre et, conséquemment, quatre soupapes semblables.

Aussitôt que l'organiste vient à ouvrir l'une de soupapes des layes, le vent qui est dans la chambre à air s'introduit dans la laye correspondante (en 12) et se trouve ainsi en contact avec les anches du demi-jeu ouvert, prêt à les faire parler dès la première touche abaissée.

L'expression pédale. — La manière dont le vent s'est comporté jusqu'ici est ce qu'on appelle le vent direct, grâce auquel on peut déterminer l'*expression* par les pédales. De la sorte, le vent passe tel qu'il est engendré. Nous voulons dire qu'il déplace à peine les anches lorsque les pédales sont foulées légèrement, d'où le son *pp*, où qu'il les soumet à leur plus grande amplitude vibratoire, d'où la nuance *ff*, quand l'organiste agit vigoureusement sur les soufflets. Entre ces deux extrêmes se trouvent toutes les nuances, y compris même le *vibrato*, qui s'obtient par un abaissement saccadé de la pédale.

Le réservoir et son rôle. — On voit celui-ci en 10. Quand il s'agit de le faire intervenir, rien n'est plus simple. L'organiste, dans ce cas, repousse le registre E = Expression qui, par l'intermédiaire du pilote 14, ouvre la soupape 13.

Dès lors, le vent foulé par les pompes pénètre à la fois dans les layes ouvertes et dans le réservoir. Celui-ci s'emplit aussitôt, se gonfle, et, de ce fait, sa table mobile inférieure s'abaisse, comprimant au-dessous d'elle deux ressorts animés d'une puissance de refoulement déterminée qui fixent la pression maximum du réservoir.

Quand on fait usage du réservoir, la puissance de l'instrument dépend de ces ressorts et non plus des pédales. Ceux qui utilisent le réservoir soufflent en général plus abondamment qu'il ne faut, d'où il résulte qu'il est toujours tendu au maximum. Ce serait la nuance *ff* constante, s'ils n'avaient à leur disposition certains moyens à l'aide desquels ils pourront, malgré tout, maintenir le son dans des nuances plus douces. Les registres de Forte, de Sourdine ou de Pianissimo font partie de ces moyens, toutefois mécaniques et sans souplesse, à effets limités.

La *double-expression*, seulement, parmi tous les correctifs imaginés, a donné des résultats complets. Agissant à l'instar de deux robinets d'air qu'on ouvre ou ferme, subitement ou graduellement, à volonté, les genouillères qui en dirigent la fonction contrôlent souverainement et très exactement tous les passages d'air provenant tout aussi bien du réservoir que, directement, sans passer par cet accessoire. Les résultats sont excellents. Ils seraient parfaits sans cet inconvénient qu'il faut, inévitablement, si l'on cherche à réaliser l'expression par les genouillères, maintenir le réservoir en tension élevée, même totale. L'organiste est, dans ce cas, obligé à agir toujours très énergiquement sur les pédales.

Si la *double-expression* est un régulateur parfait, apportant le bénéfice de l'expression, quoique faisant usage d'un accessoire, le réservoir, qui y est si opposé, elle n'a pas été en réalité conçue dans ce but. Détacher les deux mains, leur donner à chacune l'indépendance absolue en ce qui concerne la distribution des nuances, tel est son vrai rôle. Ce qui suit le fera mieux comprendre et apprécier.

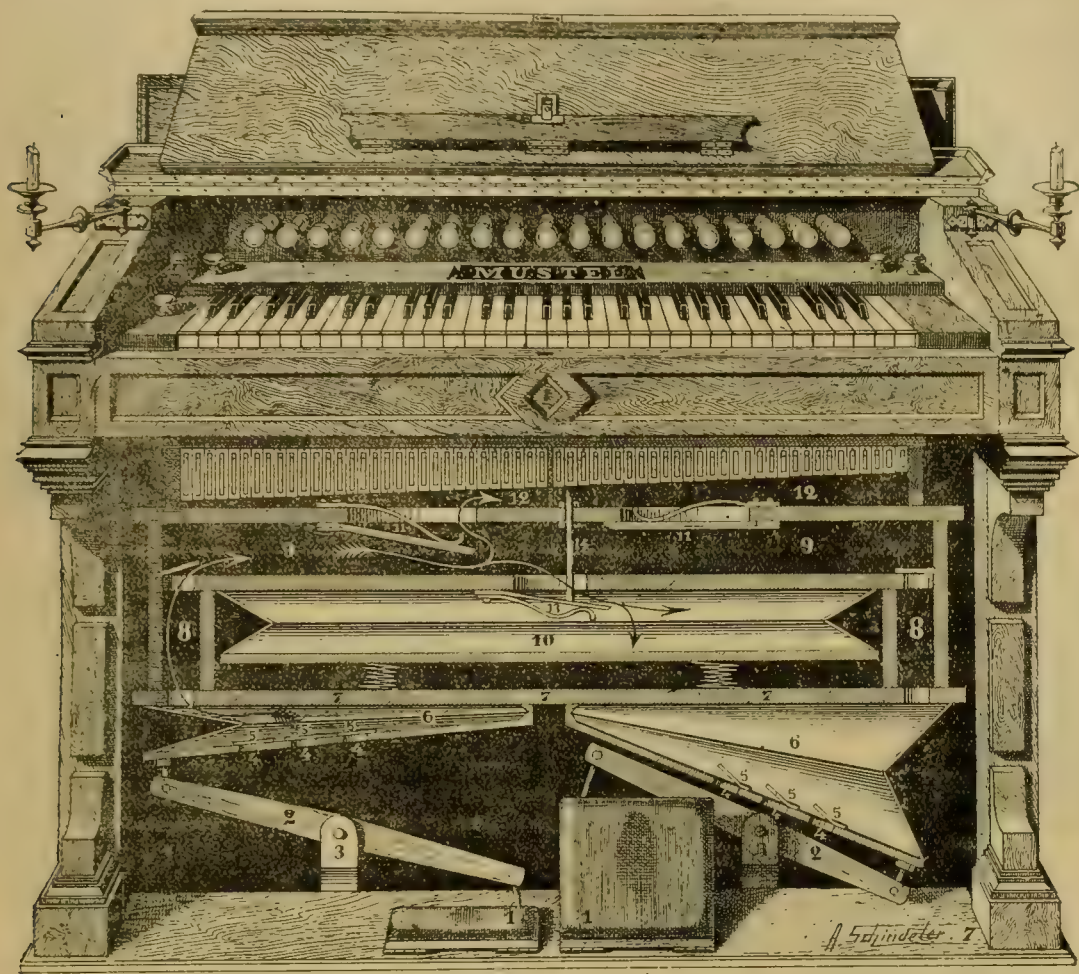
---

1. Soufflerie brevetée sous le nom de *pompe divisible*.

2. La séparation entre *mi* et *fa* de l'octave centrale du clavier départage bien l'étendue totale du clavier en deux parties égales. Nous continuons de dire *clavier gauche*, *clavier droit* et non *basses* ou *dessus*, expression impropre, les basses, suivant l'emploi qu'on fait des registres pouvant très bien se trouver sous la main droite et réciproquement, les dessus sous la main gauche.

La Double-Expression. — Le mécanisme de la *double-expression* est incorporé dans la soufflerie. Il n'est guère possible d'en expliquer le système sans parler des dispositifs qui l'ont précédée, la sourdine, notamment.

Quand on eut imaginé la sourdine, on put remarquer que ce procédé qui consistait à étrangler l'air ne solutionnait pas le problème. S'il était réglé pour fournir la nuance *pp* sur trois notes parlant ensemble, par exemple (ce qui est le nombre de parties fréquemment employé pour l'accompagnement d'un chant), le passage d'air devenait insuffisant dès qu'on faisait intervenir un nombre de notes plus grand. Employait-on quatre notes, que plus rien ne parlait.



L'intérieur de l'instrument ci dessus represente en coupe n'est pas rigoureusement conforme a la realite C'est une exposition conventionnelle extrêmement simplifiée du rôle de la soufflerie et de sa fonction dans l'harmonium

Legende

1 Pedales
2 Balanciers
3 Axes
4 Events
5 Soupapes d'aspiration
6 Pompes ou soufflets
7 Panneau fixe qui porte les pompes
8 Porte Vent conduisant le vent dans le sens indiqué par la flèche.
9 Caisse a vent
10 Reservoir
11 Soupapes des layes
12 Layes et sommier
13 Soupape du reservoir
14 Pilote qui gouverne la soupape du reservoir

FIG. 210. — Coupe de façade.

Par contre, si, au lieu de trois, on n'en touchait que deux, ou même une seule, la même quantité d'air ayant à se répartir sur une dépense réduite d'autant, on ressentait aussitôt une augmentation sensible dans l'intensité. Quant à faire appel à un registre de plus, il n'y avait pas à y songer. Il fallait donc, impérieusement, trouver un moyen qui permît, sans jamais sortir des limites de la nuance *pp* imposée, d'employer au moins trois notes avec autant de registres que pouvait le désirer l'instrumentiste.

Tous les facteurs de la première époque recherchaient ardemment la solution de ce problème lorsque V. MUSTEL[1] par sa géniale *double expression*, coupa court à tous les moyens mis en œuvre jusque-là. Voici le principe mécanique de ce dispositif ingénieux.

Une soupape placée dans le vent est un organe abandonné à lui-même, si aucun mécanisme n'en

1. En 1853.

guide la fermeture ou l'ouverture d'une manière rigide. Si une telle soupape est disposée de manière à se trouver entre deux pressions de vent, l'une agissant sous sa surface inférieure, l'autre au-dessus de sa surface supérieure, elle cédera à la plus forte de ces deux pressions.

Il faut, cependant, une soupape parfaitement mobile qui réduise ou augmente le passage d'air en proportion des anches résonnant à la fois, si l'on veut éviter les inconvénients que nous savons résulter du système à ouverture réduite, mais fixe, de la sourdine. Si nous supposons une soupape ainsi articulée, placée à l'entrée d'une laye s'ouvrant en se soulevant à l'intérieur de celle-ci, voici ce qui va se passer. Le vent, rencontrant sur sa route cette soupape libre, tendra à l'ouvrir, d'où introduction d'une certaine quantité d'air sous pression dans la laye correspondante. Voici, désormais, cette laye dans le vent comme le sont, au-dessous d'elle, toutes les parties de la soufflerie.

Qu'on vienne à dégager un seul petit orifice de cette laye, la pression, baissant d'intensité au-dessus de la soupape considérée, fait céder la soupape d'une quantité correspondante à la pression plus forte qui afflue au-dessous d'elle. Si, au lieu d'avoir agi sur un seul orifice, on en avait découvert plusieurs, les communications avec l'atmosphère s'étant faites aussitôt plus nombreuses, toute la pression contenue dans la laye se serait immédiatement dégagée. Brusquement, la soupape aurait cédé à la poussée du vent s'ouvrant aussitôt à son maximum. Mais si, malgré tout, l'ouverture par laquelle le plein vent arrive aux anches était limitée de telle manière qu'il ne soit permis qu'un passage minimum de ce vent, on comprendra que, quelle qu'en soit la puissance, le résultat en intensité ne sera que la nuance pour laquelle l'ouverture de la soupape aura été calculée.

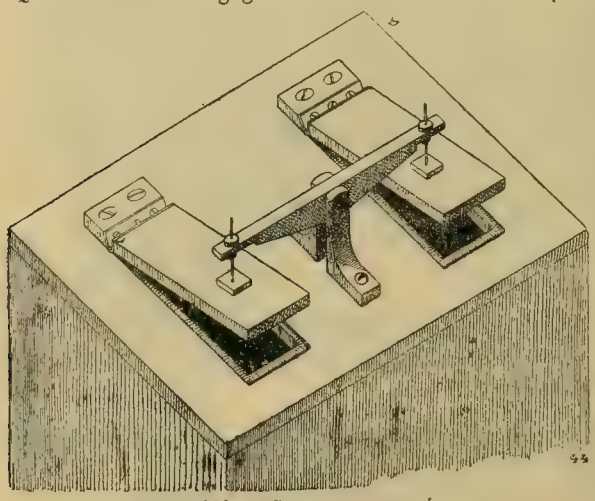


Fig. 211. — Soupape compensée.

Une soupape ainsi disposée est inutilisable, les réactions qu'elle viendrait à subir, du fait de la plus ou moins grande compression du vent, ne pouvant être que soudaines et désordonnées. Sans compter que l'instantanéité des effets resterait illusoire. Il a fallu en corriger les défauts, et voici comment Mustel s'y est pris.

Pour neutraliser les réactions plus ou moins violentes de la soupape en question, il a imaginé de lui adjoindre une autre soupape de même forme et de mêmes dimensions qu'il a reliée à la précédente au moyen d'un balancier (voyez fig. 211) pivoté à égale distance entre ces deux soupapes. Il en a fait, en quelque sorte, une balance en équilibre constant. Dès lors, les pressions se transmettront non plus à une seule, mais bien à deux soupapes et *en sens contraire* par le moyen du levier qui leur est commun. C'est ce qu'on appelle une *soupape compensée*.

Tel est l'organe principal de la *double-expression*.

Grâce à la *soupape compensée*, tous les heurts se trouvent amortis, chacune des deux soupapes les subissant en sens inverse en raison du bras de levier qui les relie. La soupape compensée est un organe extrêmement souple, qui va se soumettre à tous les écarts voulus, sans cependant nous donner jamais plus ni moins que ce qu'il faut pour obtenir la nuance désirée, quel qu'en soit le degré d'intensité.

L'inventeur de la soupape compensée voulut ce système non plus seulement pour une laye choisie, comme l'était la sourdine, mais s'étendant à tout l'ensemble des layes de registres du clavier gauche. Il la plaça donc au plein milieu de la chambre à air au moyen d'une nouvelle cloison horizontale sur laquelle il l'établit primitivement. Par là, il allait pouvoir soumettre tous les registres de la région des basses, aussi bien un seul que tous réunis à la fois, à une demi-teinte qui laisserait libre l'expression pédale de gouverner l'intensité des registres des dessus. C'est à quoi il aboutit tout d'abord.

Puis, la réflexion aidant, il pensa qu'il ne serait pas moins utile d'avoir un dispositif semblable qui agirait sur le demi-clavier droit, voulant par là se réserver de dégager les registres de gauche quand il le faudrait. Dès lors, il dota également la droite de l'instrument du même dispositif. La fig. 212 nous montre la disposition employée. On y voit la chambre à air 9 dans laquelle est intervenue une cloison horizontale 15 au-dessous de laquelle fusionneront les pressions venant de chacune des pompes et une cloison perpendiculaire à celle-ci exactement située au milieu de sa longueur, mais au-dessus d'elle, qui départage la chambre à air nouvelle en deux parties, l'une pour les demi-jeux de gauche, l'autre pour les demi-jeux à droite.

Au-dessus de ces deux compartiments nouveaux, on retrouve le panneau qui porte les soupapes d'introduction d'air dans les layes (en 11).

Le mécanisme est donc indépendant des layes. Ce sont celles-ci qui toutes vont être soumises à son contrôle, et par demi-clavier.

Cependant, le résultat envisagé sous cette conception unique n'était pas complet. Quoiqu'il ait été très important d'avoir obtenu la nuance *pp* désormais fixe, mais souple, bien proportionnée au nombre, aussi varié qu'on le veut, des notes jouées à la fois, se prêtant aux consommations d'air les plus différentes, V. Mustel avait rêvé autre chose. Le dispositif considéré, malgré toute sa souplesse, n'aboutissait qu'à une nuance rigoureusement fixe, qui était d'ailleurs le maximum de l'effet réclamé. Que l'on était encore loin de l'accompagnateur qui peut modifier l'intensité de son accompagnement au fur et à mesure de ce que commande le chanteur. D'autre part, Mustel avait pensé soumettre tous les dessus à un dispositif analogue, afin de pouvoir dégager les registres des basses, le cas échéant. Bref, il voulut doter le clavier droit aussi bien que le clavier gauche de son système. Pour cette raison, il le répartit en double et réalisa la disposition que représente la

figure 213, qui expose tout le mécanisme de la *double expression*.

On voit en SI (soupape réglant le passage de l'air venant des pompes) et SC (surface compensatrice) l'appareil initial de la *soupape compensée*.

On voit, d'autre part, en A, une lame de ressort qui, reliée en B à la soupape SI, tend à ouvrir celle-ci par l'intermédiaire d'une équerre de renvoi soumise à la direction de la genouillère G à l'aide d'un piston E qui pénètre à l'intérieur du compartiment de la double-expression.

S'il s'agit d'imposer exclusivement la nuance *pp*

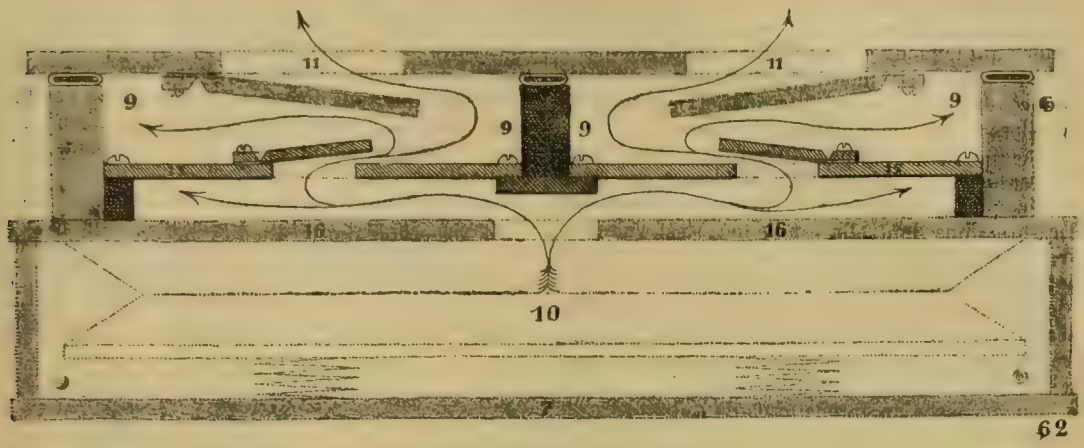


Fig. 212. — Schéma de la coupure.

au compartiment considéré, la genouillère flottante, n'agissant pas sur le piston E, laisse le ressort A sans aucune tension initiale. Mais, vient-on à pousser, même légèrement, le piston E, par la genouillère, aussitôt le ressort, se trouvant en tension, vient tirer sur la soupape SI, tendant à la maintenir ouverte. Il est de fait qu'il la tient plus ouverte de toute la tension dont on le charge, car il intervient sur la

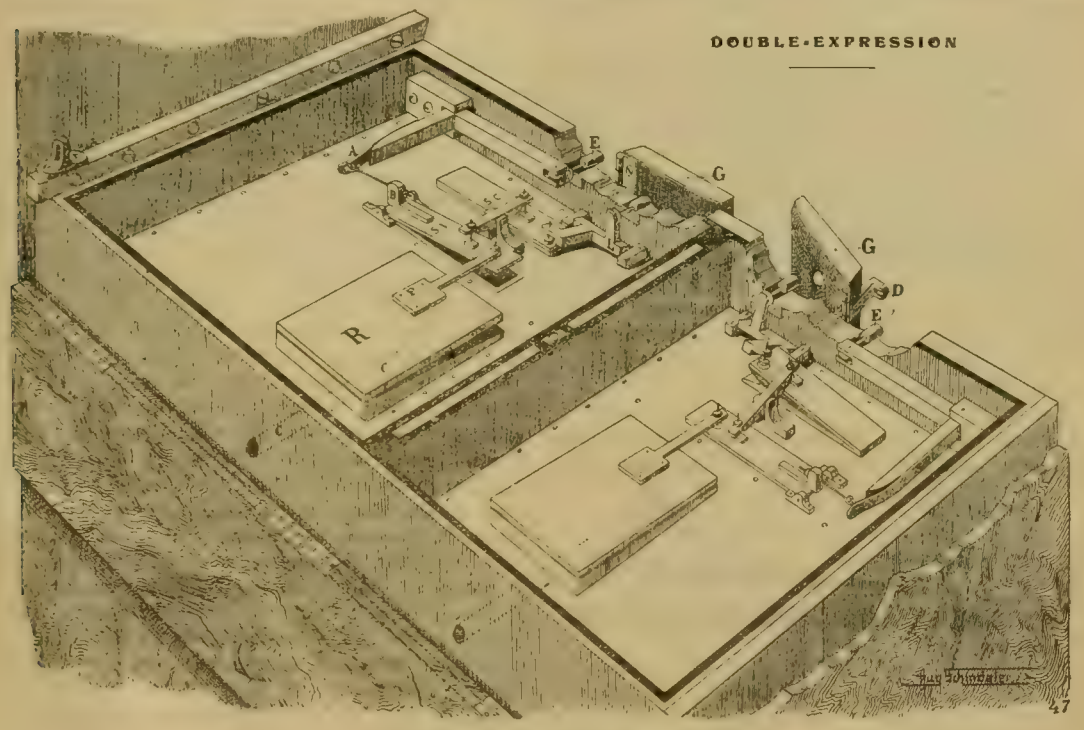


Fig. 213. — Double expression.

soupape SI comme interviendrait un poids, si léger soit-il, sur l'un des plateaux égaux de cette réelle petite balance.

Or, cette légère tension suffit à déterminer une augmentation proportionnelle de l'intensité. Qu'on vienne à agir davantage sur le ressort A, et la soupape SI maintenue d'un degré plus ouverte laisse passer plus d'air que précédemment. C'est là un nouveau pas franchi qui pourra permettre une nuance d'un point supérieur, si le vent arrive en force. Si, enfin, on écarte la genouillère G à fond, l'équerre de renvoi appuyant de toute sa rigidité sur le ressort A, tend celui-ci de manière à ne plus lui laisser aucune souplesse. Dès lors, sans qu'aucune contre-pression ne puisse réagir sur elle, la soupape SI est ouverte en grand, laissant l'air des pompes libre d'affluer

sous sa plus large ouverture et rendant, par conséquent, le compartiment correspondant du clavier accessible à tous les écarts de pression, y compris les plus fortes.

Relâchons peu à peu le ressort A. La soupape SI, peu à peu, recouvre son indépendance; peu à peu, conséquemment, elle se replace entre les pressions qui viennent au-dessous de sa surface et les contre-pressions qui tendent à la refermer par-dessus; elle redevient, progressivement, plus sensible, pour finir par reprendre toute sa mobilité quand l'action de la genouillère sur A a complètement cessé.

A chacune de ses étapes, quand on a fait tension sur le ressort A, la soupape SI, subissant une force directrice plus grande, capable de mieux résister aux contre-pressions dont elle est l'objet, s'est vue d'un degré immobilisée, et à chaque degré elle a dû renoncer à exercer tout son pouvoir de contrôle qui lui faisait tout à l'heure s'opposer au passage des courants puissants. Mais, en même temps, à chacune de ses étapes, *la compensation s'est effectuée*, permettant à la nuance réalisée par chacune d'elles de ne pas être dépassée en intensité et de s'étendre avec égalité à toutes les notes jouées à la fois, quel qu'en soit le nombre.

Ainsi le système compensateur aura fonctionné constamment.

Dans son emploi rationnel, logique emploi pour lequel elle a été conçue, la *double expression* est avant tout le régulateur souverain des parties d'accompagnement, de second plan, qui, désormais, pourront être animées de toutes les intensités désirables, pendant que le chant ou partie principale, dont l'expression est dévolue aux pédales, subira seul toutes les intentions imprimées à la soufflerie.

Mustel conclut que son système constituait bien *deux expressions*, indépendantes entre elles, l'une pour le clavier gauche, l'autre pour le clavier droit, et, en conséquence, n'ayant rien trouvé de mieux, il le dénomma : *double-expression*.

Quant à l'orgue qui se trouve muni de ce dispositif adopté par tous les plus grands facteurs du monde, on l'appela *orgue à double-expression* pour le différencier particulièrement des instruments à vues plus simples ne possédant ni ce système, ni rien qui pût en justifier la présence.

L'anche libre. — L'anche libre est une languette de métal destinée à vibrer sous l'influence d'un

Fig. 214. — Anche libre.

courant d'air. Elle est fixée sur une plaque également métallique appelée *châssis de l'anche*, évidée d'une entaille de même forme et de mêmes dimensions que la languette. Au moment où la languette est en vibration, elle se meut librement au travers de la plaque métallique, pénètre dans l'entaille, en rase les bords sans les toucher, y achève son évolution, revient sur elle-même en vertu de son élasticité, absolument comme ferait un ressort oscillant en plein espace.

L'anche libre peut vibrer avec plus ou moins de force. C'est là sa grande qualité. Sous l'influence d'un souffle léger, à peine frémissante, à la condition qu'elle soit préparée pour être sensible à ce souffle, elle fera entendre un murmure à peine perceptible. Si la pression d'air augmente, la flexion plus étendue, l'amplitude plus grande de la vibration de la lame engendre un son de plus en plus intense, jusqu'à la limite de puissance dont elle est susceptible. Bien construite, et proportionnée, l'anche libre ne changera ni de timbre ni de ton, à travers ce *crescendo* de force. Pour tout dire, c'est là un organe éminemment sensible à la nuance, et cette qualité suprême, l'anche libre la communique à l'instrument qui la contient.

On la voit en A à l'intérieur d'une laye B représentée en coupe (fig. 215). Au-dessus d'elle en S″ un trou de dégagement que peut fermer à volonté un clapet ou soupape C.

Si on place cette laye sur une arrivée de vent, on comprend que le vent y pénètre. On comprend de

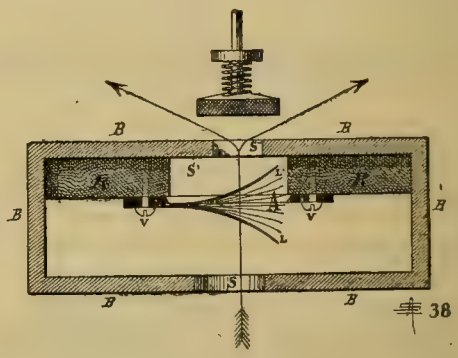


Fig. 215. — Schéma de l'anche libre.

même aisément que le vent ne demandera qu'à s'échapper par le dégagement de S″ aussitôt que la soupape C sera soulevée, ce qui formera à l'intérieur de la laye un courant d'air constant allant de S vers S″.

Il y a, toutefois, au milieu de ce courant d'air, une petite cloison qui chercherait à l'intercepter si elle n'était pas faite d'un corps souple. Cette petite cloison n'est rien autre que l'anche dont le courant d'air va s'emparer pour la pousser par son extrémité flexible vers L′. C'est là sa première oscillation. Puis, la lame, faisant ressort, revient, en lutte contre le vent. Elle franchit, en retour sur elle-même, sa position naturelle de repos, la dépasse jusqu'au point L qui marque la limite d'amplitude vibratoire qui lui est imposée. Elle a ainsi accompli sa deuxième oscillation. A nouveau, son ressort la reprend, la ramène vers sa position de repos et tendrait à l'y maintenir si le courant d'air, continuant son action, ne venait encore pousser la lame vers l'intérieur de son châssis où elle accomplit une troisième oscillation. Répétées un nombre de fois déterminé dans un temps donné, ces oscillations forment autant de vibrations qui, se succédant régulièrement, constituent le son (nous ne disons pas le timbre) et la tonalité de l'anche libre.

Si, en pleine arrivée d'air, on laisse se refermer la soupape C, le courant d'air, au travers de la laye, cessant d'exister, rend la languette à son immobilité, d'où cessation du son.

Il y a là, en quelque sorte, tout le schéma de l'orgue-harmonium.

Table des layes et sommier des anches. — Immédiatement au-dessus de la soufflerie, par conséquent

recouvrant la double-expression, se trouve l'ensemble des layes contenant chacune un demi-jeu.

On a disposé toutes ces layes en un seul bloc d'un plan horizontal, qui a pour longueur la dimension nécessaire à placer 61 anches (5 octaves) dans la division du clavier; pour profondeur, autant de compartiments que l'instrument comporte de demi-jeux, et pour hauteur, ce qu'il faut pour former la case de la note la plus grave, plus l'espace libre utile pour permettre à l'anche donnant cette note fondamentale la plus grande amplitude vibratoire; enfin, au-dessous, l'emplacement nécessaire pour placer les différents mécanismes d'ouverture des soupapes des layes. Le tout forme un ensemble d'environ 14 à 15 centimètres de hauteur.

Si l'on suppose maintenant un trait de scie pratiqué au travers de toute la longueur de cet ensemble de boîtes, parallèlement à ses plans horizontaux supérieur et inférieur, et environ à 4 centimètres de distance du dessous, on obtiendra deux parties distinctes qui peuvent se rejoindre exactement, se superposer l'une à l'autre après avoir été séparées momentanément pour des besoins industriels, par conséquent, reconstituer un tout unique. Il faut, nécessairement, cette séparation, ne serait-ce que pour pouvoir mettre en place et accorder toutes les anches qui sont enfermées à l'intérieur de chaque laye.

On a donné à la partie basse détachée de cet ensemble le nom de *table des layes*, et à la partie supérieure celui de *sommier*.

La *table des layes* est munie d'autant d'ouvertures qu'il y a de demi-jeux. Sous chacune d'elles se trouvent des soupapes assujetties directement aux registres.

Quand l'instrument est refermé, et que les layes sont en place sur la soufflerie, si tous les registres

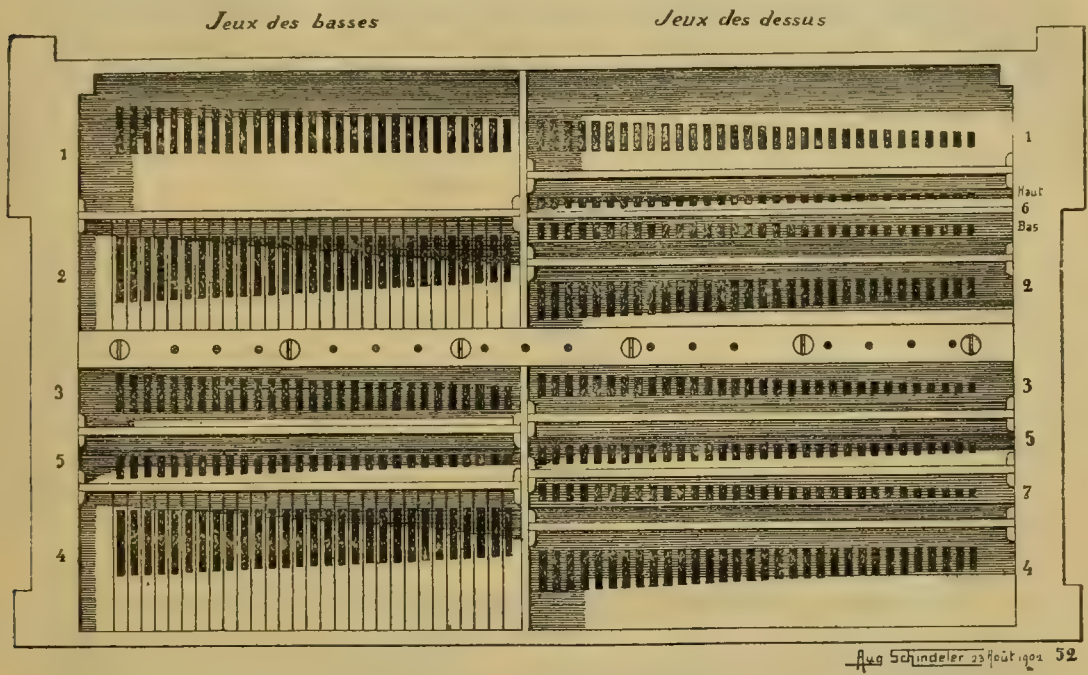


Fig. 216. — Vue intérieure du sommier.

sont maintenus repoussés, le vent, rigoureusement contenu au-dessous de la table, reste sans accès dans les layes. Qu'on vienne à appeler un registre, celui-ci, ouvrant la soupape, laisse affluer le vent dans la laye correspondante. Telle est la fonction initiale des registres.

Le *sommier* est à la fois la partie la plus délicate et l'une des plus curieuses de l'orgue-harmonium.

Comportant autant de compartiments longitudinaux qu'il y a de demi-jeux, il doit, en outre, posséder autant de canaux qu'il contient d'anches. Dans un orgue composé de 8 jeux d'anches, cela donne un total de près de cinq cents canaux dont chacun aura une forme et des dimensions spéciales. Toutes ces formes, toutes ces dimensions de canaux seront pratiquées à l'intérieur même du sommier, étant donné que tous les canaux débouchant à l'extérieur doivent se retrouver au-dessus du sommier en un plan unique, que viendra recouvrir l'ensemble des soupapes dépendant du clavier.

Le sommier est entièrement construit en bois. C'est une pièce des plus compliquées, surtout si l'on envisage que les anches sont placées, pour chaque jeu, sous les plans les plus variés, à plat, debout ou inclinées, suivant des angles très divers.

Au surplus, le canal réservé à chaque anche doit être calculé pour lui servir à la fois de débouché pour le son et de case sonore modifiant la sonorité de l'anche; enfin, ce canal est mesuré à l'importance d'écoulement du courant d'air qui doit entraîner et assurer la vibration de la languette.

Les dimensions, formes et dispositions de cette pièce capitale formant un ensemble si complexe n'ont été obtenues que par une longue expérience et de multiples tâtonnements.

La fig. 216 montre un sommier vu par dessous, c'est-à-dire par le côté où sont vissées les anches, autrement dit, le côté intérieur des layes. On y remarque, longitudinalement, les compartiments (ou layes) séparés entre eux par des cloisons représentées en blanc. On y compte, du côté gauche, 5 rangs de canaux, et sur la droite, 8 rangs. Les numéros qu'on aperçoit à chaque extrémité des compartiments indiquent les numéros des registres.

Il s'agit, au surplus, de refermer le tout, table et sommier, solidement, hermétiquement. Afin, d'abord, de rendre cet ensemble bien étanche, on a disposé, sur le champ de chaque cloison intérieure des layes, un bourrelet fait de feutre et de peau qui, à l'écrasement, isolera toutes les layes entre elles. A son tour, la table des layes se trouvera, elle-même, reposer sur la soufflerie et sur un autre bourrelet circulaire qu'on a collé sur les arêtes supérieures du caisson de la double-expression. Maintenant, à l'aide de puissantes attaches qui ne sont rien autre que les grands crochets de fer qu'on aperçoit à droite et à gauche à l'arrière du sommier, on assujettit le tout l'un sur l'autre, comprimant dans la proportion voulue toutes les parties élastiques qui forment, dès cet instant, joints étanches.

Claviers et soupapes des débouchés. — Sur le plan supérieur du sommier se trouvent toutes les soupapes qui ferment les débouchés des anches.

On a coutume de disposer ces soupapes en deux lignes, l'une commandant aux jeux dits *de devant*, l'autre aux jeux dits *de derrière*.

Ainsi séparés, les jeux donnent prétexte à deux

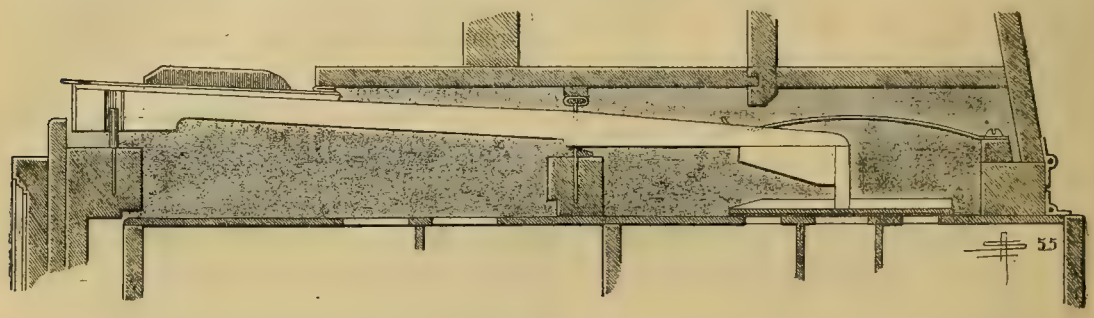


Fig. 217. — Touche et soupape.

variétés types de timbres. On peut, par exemple, amener les jeux de devant à déboucher dans une boîte fermée et laisser, par opposition, les jeux de derrière se dégager plus librement, d'où une différence de timbre très sensible entre ces deux groupes. Ce sont, généralement, les jeux de devant qui ont le caractère le plus doux. Ils se rapprochent davantage des fonds de l'orgue, alors que ceux de derrière ont une certaine verdeur.

La fig. 217 montre la position et la fixation directe à la touche du clavier, de la soupape de derrière.

Au-dessus de l'extrémité de la touche, du côté de la soupape, on remarque un ressort qui satisfait à deux conditions essentielles : assurer le relèvement de la touche dès que le doigt l'abandonne et obliger la soupape à couvrir hermétiquement les canaux.

Pour commander aux jeux de devant, on a eu recours à un autre procédé. La figure 218 reproduit le moyen employé. Ici, la soupape est accrochée à l'extrémité d'une petite bascule intermédiaire et que la touche fait agir. Comme sur la soupape de derrière, un ressort appuie sur l'extrémité de la bascule

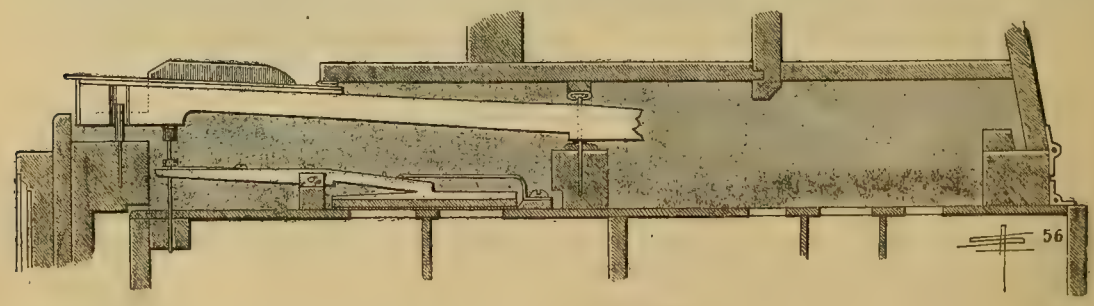


Fig. 218. — Touche et soupape.

du côté de la soupape, qui a pour effet de ramener cette soupape sur son siège dès que la touche est abandonnée par le doigt.

On a pu remarquer que les soupapes des débouchés, aussi bien devant que derrière, commandent à plusieurs débouchés à la fois. Cela nous amène à une explication complémentaire.

Reprenons, par exemple, le dessin de la figure 217 où l'on voit trois débouchés qui seront découverts à la fois quand la soupape viendra à être soulevée. On pourrait penser que, par ces trois ouvertures, se dégagerait, du fait même de l'abaissement de la touche, le son de trois anches. Il en est, pourtant, différemment.

On n'a pas oublié que chacun de ces trois débouchés a sa source dans une laye distincte. Or, pour que les trois notes considérées puissent parler à la fois, il faudrait que ces layes fussent toutes trois ouvertes au vent, autrement dit : il faudrait que les trois registres correspondants soient appelés. S'il n'y a qu'une laye ouverte, la soupape aura eu beau découvrir les trois débouchés simultanément, l'anche qui sera comprise dans la laye à laquelle le vent a accès parlera seule. Et, si aucune des layes n'est ouverte, on peut impunément abaisser du doigt une ou plusieurs notes du clavier, aucun son ne se fera entendre.

Désormais, nous savons que pour obtenir le moindre son de l'instrument, le concours simultané de trois actions mécaniques est nécessaire : l'appel d'un registre, l'action sur les pédales, enfin l'abaissement des touches. L'une seulement des trois fonctions manquant, aucun son ne peut être entendu.

Les registres. — Recouvrant la partie arrière du clavier, est une sorte de boîte qui contient les mouvements des registres, en même temps que nombre de mécanismes qui en dépendent : *forte* expressifs, *forte* fixes, métaphones, etc.

On nomme cet ensemble *boîte des registres* ou souvent encore *boîte de forte*.

Le principe du mouvement des registres est qu'ils doivent demeurer dans la situation où la main les place, ouverts ou fermés. De cette condition est résulté le dispositif suivant, clairement exposé par la figure 219.

Le bâton du registre T glissant dans la barre de devant est articulé à son extrémité à l'un des bras d'une sorte de levier coudé E que l'on nomme excentrique, son centre ne se trouvant pas en droite ligne de ses extrémités. L'autre bras de l'excentrique vient au contact d'une plaque P, mobile comme un petit volet, que l'on nomme platine.

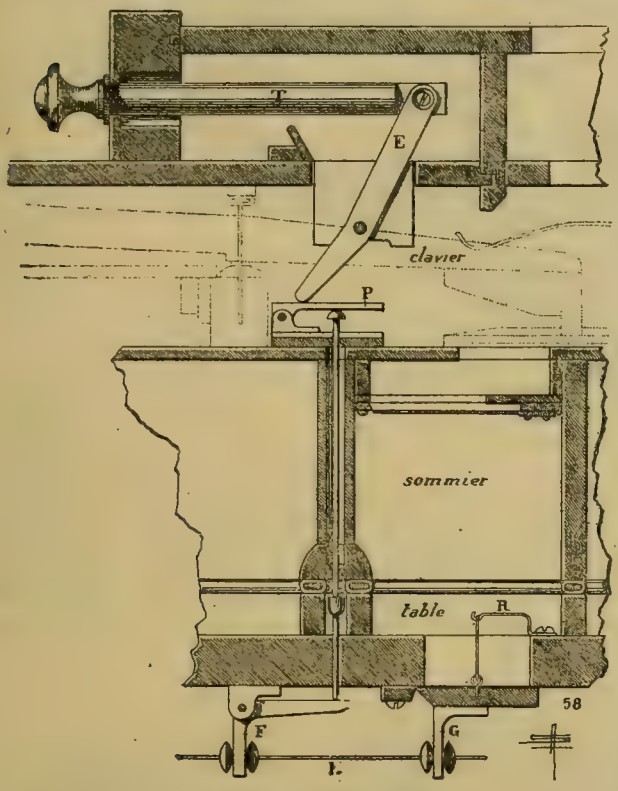


Fig. 219. — Registre.

Si l'on vient à tirer les registres, le bras de l'excentrique oblique en décrivant une partie de cercle et, glissant à la surface de la platine P, l'oblige à s'abaisser. Aussitôt passé un certain point, l'excentrique se trouve arc-bouté. Qu'on franchisse ce point, et voici la platine P maintenue abaissée sans qu'aucune réaction ne puisse plus se produire. La main seule aura le moyen de faire rétrograder le registre.

En même temps que la fixité de position dans les deux cas (registre appelé ou renvoyé), on a obtenu un mouvement d'abaissement ou de relèvement de la platine P, mouvement qui se produit sur une course de quelques millimètres seulement, mais qui sera suffisant pour nous permettre d'aller ouvrir ou fermer à volonté les soupapes des layes. Pour cela, est disposée sous la platine P et immédiatement en contact avec elle, une tige verticale (faite de plusieurs tronçons superposés pour faciliter le démontage de l'instrument) qui, traversant le clavier, le sommier et la table des layes, vient, au-dessous de celle-ci, agir sur une petite équerre de renvoi F de laquelle part une tige qui va en G diriger l'articulation de la soupape désignée.

La figure 219 montre cet ensemble mécanique dans sa position de repos, le registre non appelé. En faisant par la pensée mouvoir le registre, on voit de quelle façon il opère.

Il y a d'autres registres qui peuvent encore être ici rapidement décrits. Ce sont :

a) Le registre *expression* fonctionnant semblablement et venant en 13 et 14 (fig. 210) diriger la soupape du réservoir.

b) Le registre *grand-jeu* dont le rôle consiste à ouvrir plusieurs layes à la fois, en général toutes celles qui forment les registres numérotés de 1 à 4 inclusivement, à droite comme à gauche. Le registre *grand-jeu* transmet son action au moyen d'un arbre en fer tournant autour d'un axe et armé de griffes qui viennent agir sur les platines qui lui sont attribuées (voir fig. 220). Au centre de la longueur de cet arbre est une griffe plus forte, directement placée sous la platine directrice du registre du *grand-jeu*, qui, entraînant le mouvement rotatif de l'arbre, renvoie son mouvement aux autres platines. Plus souvent, le *grand-jeu* est manœuvré par une talonnière. Il en est ainsi dans tous les instruments un peu complets.

c) Les *forte fixes* sont au nombre de deux et sont disposés aux extrémités droite et gauche de la barre des registres. Leur action consiste à faire fonctionner des volets sous lesquels sont contenus les sons dégagés par les jeux de derrière. En tirant les registres dits *forte* fixes on ouvre mécaniquement ces volets et les jeux sou mis à leur action prennent de l'éclat.

d) Les *forte expressifs* ont action sur les mêmes volets, mais différemment. Dès qu'ils sont amenés, ils assurent l'accès du vent dans une sorte de levier pneumatique constitué par un petit soufflet qui, obéissant à la pression des pédales, se gonflera plus ou moins. Le dispositif étant réparti en double, il y a deux soufflets, par conséquent, l'un à gauche, l'autre à droite. A leur tour, ces petits soufflets en relation directe avec les volets viennent les ouvrir d'une quantité proportionnelle à la force donnée par les pédales. Les volets soumis à ce dispositif sont essentiellement mobiles, s'entr'ouvrant à peine quand le vent est léger, s'ouvrant un peu plus dès que la pression augmente, atteignant, enfin, leur plus grande ouverture quand la pression atteint le maximum. C'est là un important moyen d'ajouter à l'expression des anches à l'aide d'un découvrement progressif qui se produit sans même le concours de l'organiste. Ainsi, le terme *forte* expressif attribué aux deux registres qui commandent l'ouverture des volets d'après ce procédé est parfaitement justifié.

Les registres *forte* expressifs sont d'une importance si grande qu'on ne doit jamais se mettre à l'orgue sans les avoir préalablement ouverts.

e) Les métaphones. Pour aider à modifier à volonté le timbre des jeux débouchant à l'arrière, on a imaginé un autre dispositif venant agir à proximité même des canaux des anches. Comme il fallait se rapprocher autant que possible du dessus du sommier, on

a distribué la totalité de la surface à recouvrir en trois petits volets qui agiront simultanément sous la poussée du registre.

Le *métaphone* élargit considérablement les ressources de l'orgue-harmonium, en ce sens qu'il dote tous ses jeux de derrière d'une sonorité parfois si nouvelle qu'il semble que la nature du registre s'en trouve toute transformée. Il fait de chaque registre, en réalité, deux timbres différents très opposés. C'est l'équivalent d'autant de jeux nouveaux.

f) Le *prolongement*. Dans la région où agit le registre de prolongement, chaque touche est pourvue d'un petit crochet de bois C en façon de mentonnet d'enclanchement (fig. 221). Courant en face de la série des petits crochets, est disposée une tringle de bois P présentant un plan incliné. Elle est soutenue, vers

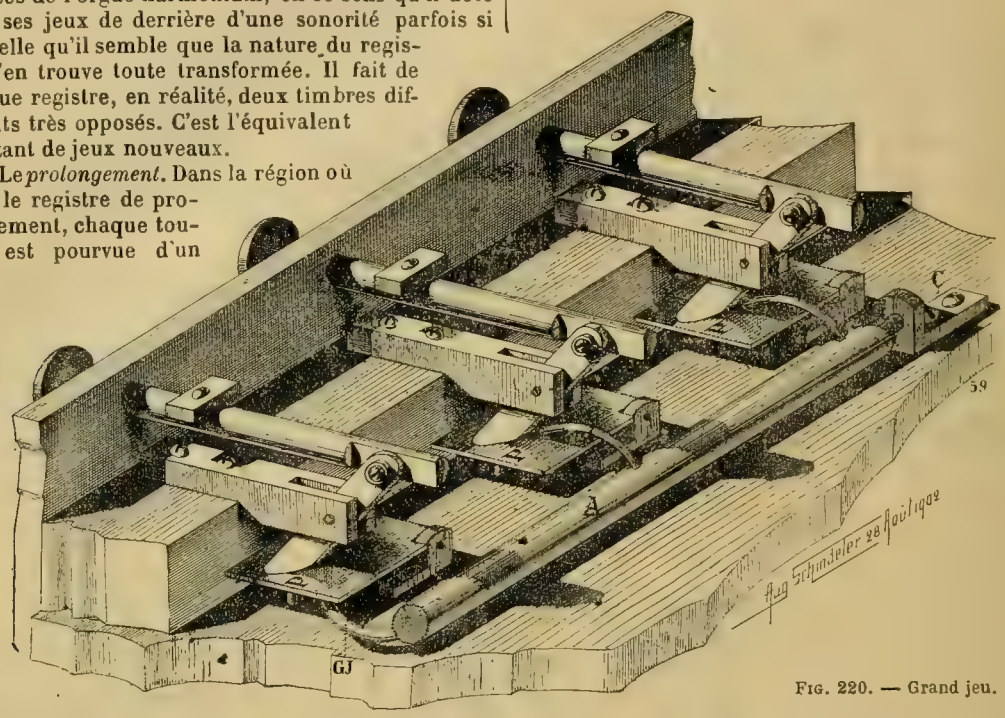


Fig. 220. — Grand jeu.

ses extrémités, par deux petits bras de métal susceptibles d'un certain mouvement d'inclinaison et articulés sur de légers tourillons. Ainsi suspendue, la lame P peut avancer et reculer dans la limite de quelques millimètres. Un petit ressort très souple l'attire en avant. Au moment où le système fonctionne, le bord oblique de la lame s'avance très près du plan incliné des petits mentonnets, presque à leur contact, un peu au-dessous d'eux. Si, à cet instant, on enfonce une touche, le mentonnet vient au contact du bord de la lame, glisse sur son plan incliné, l'oblige à reculer, parallèlement dans toute sa longueur, de 3 ou

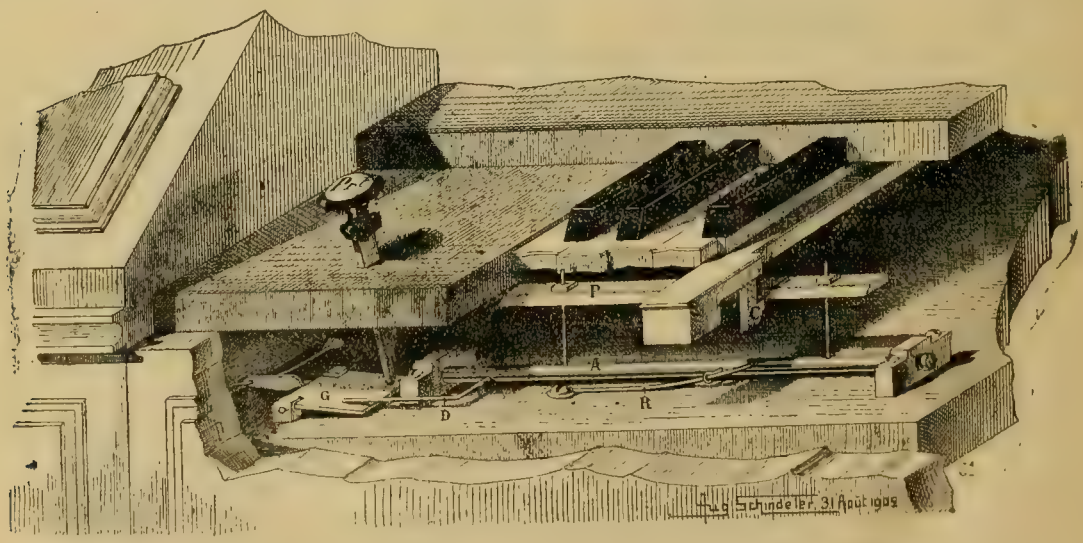


Fig. 221. — Prolongement.

4 millimètres; puis, dès que la touche a atteint un certain degré d'abaissement, le petit mentonnet ayant dépassé l'arête de la lame, celle-ci, rappelée par l'action de son ressort, revient, s'engage au-dessus du mentonnet et l'accroche. Jusqu'à nouvelle intervention, le son qui lui correspond se prolonge indéfiniment.

Quand l'organiste vient à abaisser une autre touche, celle-ci, agissant exactement de même que la première, repousse la lame pour s'y accrocher à son

tour, et cet effet de recul de la lame a pour effet de dégager la touche primitivement accrochée.

On peut, de même, enfoncer plusieurs touches qui demeureront aussi indéfiniment prolongées jusqu'à nouvelle intervention.

Un accessoire complète ce petit mécanisme. Pour que l'on puisse dégager une note prise sans être pour cela contraint d'en accrocher une autre, on a disposé une talonnière à proximité du pied gauche. Au moyen d'un pilote de transmission, la talonnière agit sur la lame d'accrochage de manière à dégager la notre retenue. Mais son action n'est que momentanée. Tant que le registre *prolongement* est tiré, le mécanisme reste en fonction, et il suffira à nouveau d'abaisser une touche pour voir celle-ci se prolonger autant de temps que le voudra l'organiste. Si bien que de cet ensemble mécanique résultent trois moyens de délivrer une note prise : 1° en abaisser une autre qui, mécaniquement, lui succède; 2° agir par la talonnière; 3° repousser, lorsque la main est libre, le registre.

Jeux composés. — Imaginez deux anches vibrant à la fois et telles que l'une d'entre elles soit accordée, non pas à l'unisson exact, mais un peu plus haut que l'autre.

Tel est le principe de construction des jeux composés, dont le type est la *voix céleste*.

La voix céleste comporte deux séries d'anches vibrant à la fois, mais avec un écart sensible dans leur diapason. Par ce procédé, on obtient un léger balancement dans le timbre qui a fait donner à ce registre le nom de *jeu ondulant*.

Toutefois, pour réaliser cette condition, il existe deux procédés assez éloignés l'un de l'autre. Le premier, le plus simple, consiste à mettre à la fois en action un jeu quelconque de l'instrument auquel on accouple un autre jeu, jeu spécial celui-ci, accordé un peu au-dessus du premier et de la quantité nécessaire pour obtenir le nombre convenable d'ondulations ou battements. Ce procédé était le seul autrefois employé. Dans ce cas, le jeu ondulant était bien un *jeu composé*, dans ce sens que deux rangs de lames contribuaient à son effet, mais un seul des deux lui appartenait réellement, l'autre étant, comme on dit, *emprunté* à l'un des jeux de l'instrument et accordé au ton de celui-ci.

En somme, au point de vue de la construction, la présence de la voix céleste n'introduisait dans l'instrument qu'un seul rang de lames en plus de ceux qu'il possédait déjà. Cette facon de procéder, très simple, a cependant un grave inconvénient : c'est que l'un des deux jeux accouplés doit supporter à lui seul la somme de désaccord nécessaire à produire le battement exigé. En sorte que, le jeu ondulant, ainsi constitué, peut bien produire l'effet voulu quand on l'emploie en solo, mais ne peut, d'aucune manière, être mélangé avec les autres jeux, sans amener un trouble réellement insupportable à l'oreille.

C'est à ce grave inconvénient que V. Mustel porta remède en adoptant un tout autre mode de constitution de ce jeu. Celui-ci consiste à réserver, pour le jeu ondulant, *deux jeux spéciaux*, deux rangées de lames lui appartenant en propre, sans nul emprunt aux autres jeux de l'instrument. Alors, la différence d'accord se trouve entre ces deux jeux de lames, l'un d'eux étant accordé un peu au-dessus du diapason réel de l'orgue, l'autre de la même quantité au-dessous, ce qui a pour résultat le maintien très exact du diapason de l'instrument.

Une telle disposition donne aux jeux ondulants la faculté de pouvoir être mélangés au reste de l'instrument sans aucun inconvénient, et rend possibles les plus séduisants effets de sonorités.

V

EMPLOI MUSICAL

I. — Des jeux.

On sait qu'on entend par *jeu* une série d'anches de forme semblable, de mêmes proportions, s'étendant sur toute la longueur de l'instrument et concourant à la constitution d'un même timbre sur toute l'étendue du clavier. Comme le clavier de l'orgue-harmonium a 5 octaves ou 61 notes, c'est, en conséquence, une série complète d'anches qui forme un *jeu*.

Un orgue-harmonium de 4 jeux doit donc comporter 4 séries complètes d'anches affectant chacune une sonorité différente pour obtenir de la variété. Le diapason de ces séries ou jeux peut différer d'octave.

Dans l'orgue-harmonium, chaque *jeu entier* est ordinairement divisé en deux demi-jeux, l'un servant pour les basses, l'autre pour les dessus. Les demi-jeux des basses s'étendent sur deux octaves et demie, à partir de l'*ut* grave du clavier jusqu'au *mi* de la troisième octave; les demi-jeux des dessus commencent au *fa* qui suit immédiatement et se continuent jusqu'à l'*ut* aigu, comprenant aussi deux octaves et demie. L'endroit où s'arrêtent et reprennent les demi-jeux, entre le *mi* et le *fa* au milieu du clavier, se nomme la *coupure*.

Les demi-jeux sont appelés au moyen de boutons dits registres que l'on peut tirer et pousser à volonté. Ils portent des noms et des numéros d'ordre fixés d'une manière conventionnelle. Situés à gauche, ils commandent aux demi-jeux des basses; à droite, ils dirigent les demi-jeux des dessus.

Les numéros qui sont semblables à droite et à gauche appartient aux demi-jeux qui se font suite. Leur réunion forme un jeu entier. Cela est vrai pour les registres marqués de 1 à 4. Au delà de ces numéros, les facteurs ont entendu garder chacun la liberté de numérotage qui leur convient.

Dans un orgue-harmonium de 4 jeux et demi, instrument de type très répandu, les registres sont placés, étiquetés et numérotés ainsi qu'il suit :

Forte	Basson	Clairon	Bourdon	Cor Anglais	Grand-Jeu	Expression	Flûte	Clarinette	Fifre	Hautbois	Voix Céleste	Forte
F.	4.	3.	2.	1.	G.	E.	1.	2.	3.	4.	VC.	F.

On compte ainsi 13 registres.

Si l'instrument est destiné au salon, il comporte assez souvent une mécanique dite *percussion* qui, s'étendant sur tout le clavier et séparée en deux parties : basses et dessus, fait l'objet de deux nouveaux registres.

La tablure des registres est dès lors ainsi modifiée

Forte	Basson	Clairon	Bourdon	Cor Anglais	Percussion	Grand Jeu	Expression	Percussion	Flûte	Clarinette	Fifre	Hautbois	Voix Céleste	Forte
E.	4.	3.	2.	1.	1.	G.	F.	1.	1.	2.	3.	4.	V.C.	E.

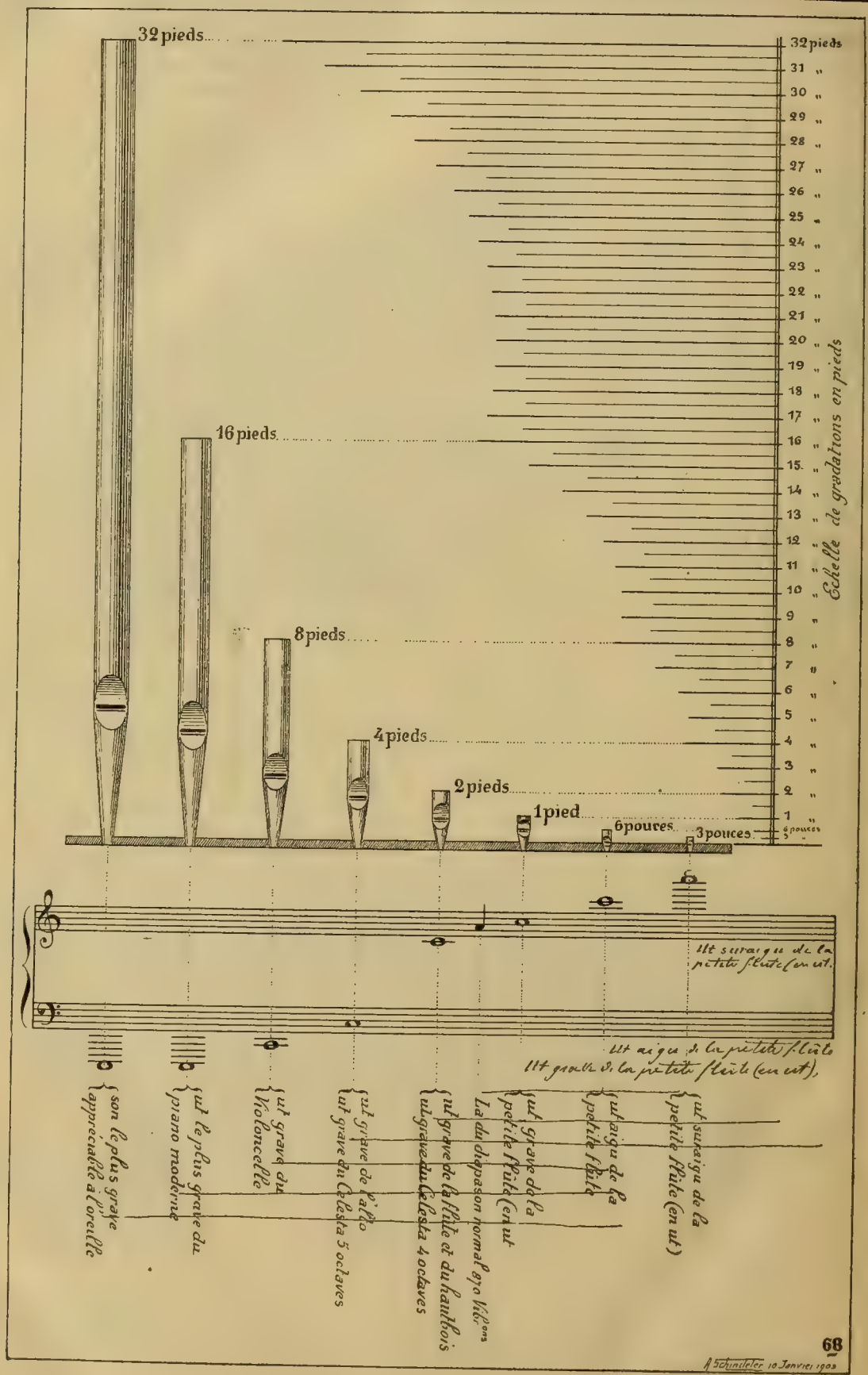

32 pieds
16 pieds
8 pieds
4 pieds
2 pieds
1 pied
6 pouces
3 pouces
Échelle de gradations en pieds
Ut suraigu de la petite flûte (en ut).
Ut aigu de la petite flûte
Ut grave de la petite flûte (en ut).
son le plus grave appréciable à l'oreille
ut le plus grave du piano moderne
ut grave du Violoncelle
ut grave de l'alto
ut grave du Celesta 5 octaves
ut grave de la flûte et du hautbois
ut grave du Celesta 4 octaves
La du diapason normal 870 Vib.
ut grave de la petite flûte (en ut
ut aigu de la petite flûte
ut suraigu de la petite flûte (en ut.)
68
A. Schindeler 10 Janvier 1903

Fig. 2 2.

Certains instruments, même conçus sur cette base élémentaire, comportent encore d'autres registres (sourdine, vox humana, pianissimo, etc.) qui sont des accessoires et qui n'en modifient en rien le plan principal. Nous nous en occuperons en temps opportun.

Comme il n'est guère possible de parler des jeux de l'orgue-harmonium sans revenir constamment à leur désignation en nombre de pieds (8 pieds, 16 pieds, etc.), il convient d'expliquer ce qu'on entend par cette désignation.

Nous le ferons aisément à l'aide d'un emprunt à la facture d'orgues, où l'on a coutume de désigner un jeu par sa note basse. Si, par exemple, la note la plus grave d'un jeu, celle qu'on obtient en abaissant la première touche du clavier, est fournie par un tuyau de 8 pieds de hauteur, on dénomme tout le jeu établi sur cette base : *un jeu de 8 pieds* (8′). Si la tonalité du premier *ut* grave du clavier correspondait à celle d'un tuyau de 16 pieds de hauteur, tout le jeu établi sur cette base serait dénommé jeu de 16 pieds (16′).

Or, il est une loi acoustique qui fixe le rapport

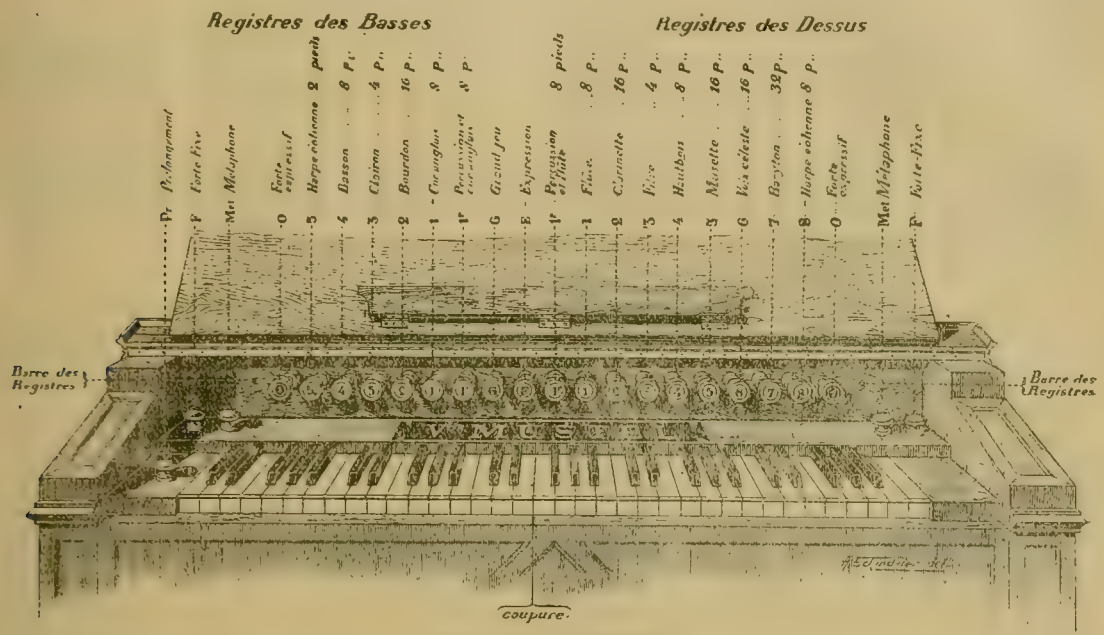


Fig. 223. — Les registres.

des sons à l'octave l'un de l'autre et par laquelle on sait que dès qu'on double la hauteur d'un tuyau on obtient un son nouveau qui sonne exactement à l'octave grave du précédent et de même que si l'on réduit de moitié la hauteur d'un tuyau donné, on a pour résultat le son qui résonne une octave au dessus. Un tuyau de 8 pieds de hauteur faisant entendre un *ut*, il est donc facile de déterminer tous les sons d'*ut* qu'on voudra en doublant ou diminuant chaque fois de moitié cette dimension connue.

La figure 222 applique une échelle de sons donnant *ut* à distances d'octaves et avec les hauteurs voulues des tuyaux pour les fournir.

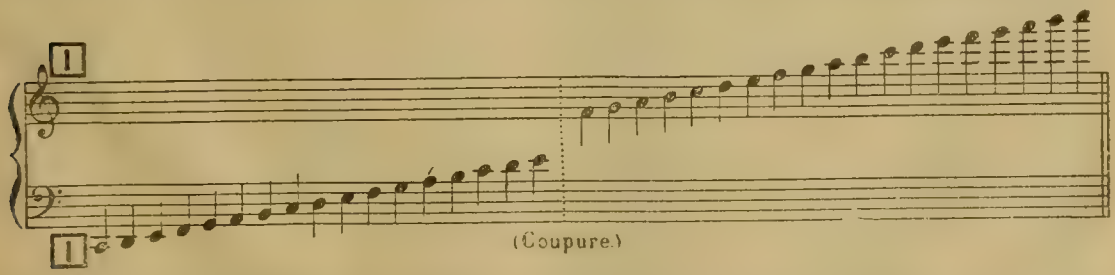
On s'est servi de ces termes pour caractériser les différents diapasons des jeux de l'orgue-harmonium. On dit par conséquent de même : un jeu de 8′, un jeu de 16′, et cela veut dire que la première note du jeu ainsi désigné, en l'espèce le premier *ut* grave, correspond au son qui serait fourni par un tuyau d'une hauteur de 8 ou 16 pieds.

II. — Des registres.

Cor anglais. — Flûte. — Le jeu formé de deux registres : à gauche, *cor anglais*, à droite, *flûte*, porte les numéros 1 à droite comme à gauche. Il est dit aussi : *diapason*.

Tel qu'il est disposé, il résonne exactement à la même hauteur que la note écrite. Il ne transpose par conséquent pas et n'oblige pas à transporter les mains d'octave.

Voici comment il sonne dans toute son étendue



On y a recours pour le déchiffrage, certain qu'aucune méprise ne pourra se produire.

Le jeu de *cor anglais-flûte* doit être d'un timbre doux et avoir cependant assez de force pour dominer dans les ensembles. N'oublions pas qu'il fixe le diapason de l'instrument et les rapports de toutes les combinaisons entre elles.

Si le terme *cor anglais* est impropre pour qualifier

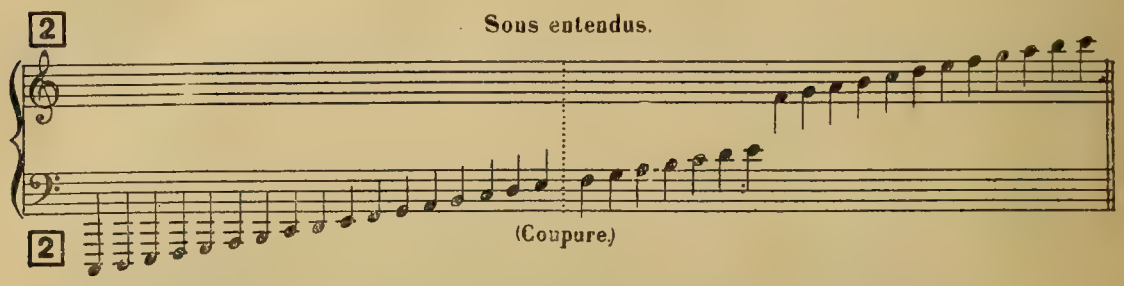
le timbre du demi-jeu des basses, le nom de *flûte* convient assez bien au demi-jeu des dessus, qui peut rappeler vraiment d'une manière sensible le timbre de la flûte d'orchestre. A part 4 notes qui lui manquent dans la basse et qu'on peut d'ailleurs emprunter, le cas échéant, au registre *cor anglais*, le registre de *flûte* affecte la même étendue que la flûte d'orchestre.

Bourdon-clarinette. — Le deuxième jeu qui est apparu dans l'orgue-harmonium a été diapasonné en 16 pieds, c'est-à-dire résonnant à l'octave grave du précédent Les deux registres (basses et dessus) portent le n° 2 dans l'ordre des registres.

Le souvenir d'autres instruments, tel le clavecin, qui, doté de deux claviers, avait l'un d'eux résonnant à l'octave grave de l'autre, n'est peut-être pas étranger à cette conception.

Que ce soit cette raison ou une autre, on ne peut en tout cas qu'approuver fort cette disposition.

On donna au jeu nouveau le nom de *bourdon-clarinette*. Sa résonance est par conséquent celle-ci :



Désormais, cet harmonium de deux jeux donnait le moyen de produire deux sons à distance d'octave sous chaque note.

En effet, en abaissant la touche du 3e *la* on obtient avec le registre flûte le *la* du diapason.

Puis, sans bouger le doigt, en maintenant toujours la même touche abaissée, par un simple changement de registre, on entend, avec le registre clarinette, une autre note résonnant cette fois à l'octave grave.

En mélangeant les deux registres, nous obtenons à la fois les deux sons, soit deux notes à l'octave sous la même touche.

Le jeu de *bourdon-clarinette* ne fait pas seulement que résonner à l'octave grave du jeu précédent. Il doit avoir un corps plus rond, plus profond, plus massif.

Autant le jeu n° 1 doit être léger et facile, autant le jeu n° 2 doit, par opposition et pour assurer de la rondeur aux ensembles, être doté d'un timbre fort, surtout dans ses basses.

Ainsi l'on obtient non seulement une différence de diapason, mais aussi de timbre, ce qui servira utilement pour la variété des effets.

La *clarinette* est connue pour être l'un des demi-jeux les plus chantants et les plus purs.

Si on emploie le jeu de *bourdon-clarinette* tout seul, on prendra la précaution de transporter les deux mains à l'octave supérieure, surtout lorsqu'il s'agit d'accords. En jouant à la place indiquée par la notation écrite, à moins d'indication formelle, on tomberait dans une lourdeur de sonorité souvent intolérable. Il en sera de même quand on utilisera ensemble les registres n° 1 et les registres n° 2, car la seule présence d'un jeu de 8′ ne suffit pas à faire disparaître la gravité massive du jeu de 16 pieds.

Le jeu n° 2, surtout dans les basses, n'est pas un jeu rapide d'émission, les notes sont lentes à parler. Il ne peut en être autrement, la spontanéité de mise en vibration de l'anche libre n'ayant lieu qu'au détriment de sa rondeur de timbre et *vice versa*. Si le jeu de 16′, *bourdon-clarinette*, devait parler plus prestement, ce ne pourrait être qu'à la faveur de sons grêles. Ce n'est pas là ce qu'ont voulu les facteurs, et nous ne pouvons que les encourager à maintenir la gravité, même un peu massive, par tous les moyens possibles. On remédie, d'ailleurs, facilement à cet inconvénient signalé en maniant le clavier d'une façon spéciale qui consiste à préparer la note par une attaque un peu en avance de la touche.

Clairon-fifre. — Par le jeu de 4′, l'orgue-harmonium s'est trouvé très allégé dans ses effets d'ensemble. De plus, ce fut une octave aiguë ajoutée.

Si on fait succéder le demi-jeu de *fifre* à celui de flûte et cela sur une note abaissée sans bouger la main, on obtient aussitôt un son à distance d'octave à l'aigu et bien entendu sur la même touche.

La combinaison du *fifre* et de la flûte donne, toujours sous la même touche, deux sons à l'octave. C'est bien là deux octaves résonnant ensemble, mais cette fois à l'octave aiguë de la double octave obtenue tout à l'heure par le mélange de la flûte et de la clarinette.

Enfin, si l'on appelle à la fois les 3 jeux jusqu'ici décrits, on obtiendra trois sons à distance d'octave sous la même touche.

En répétant cet effet sur toute la longueur du clavier, on réalise dès lors des accords trois fois répétés à distance d'octave, ce qui donne une très réelle richesse de sons.

Bien qu'appartenant à la catégorie des jeux clairs, le *clairon-fifre* doit se garder d'être trop ouvert. Il devient alors éclatant, âpre, tendances qu'il a déjà par l'élévation extrême de sa tonalité. Il faut l'enfermer autant que possible pour éviter qu'il domine de façon fâcheuse dans les ensembles.

Le *clairon-fifre* est plutôt un jeu de combinaisons qu'un jeu de solo. Sa basse (le *clairon*) peut seule être employée à l'interprétation d'une phrase mélodique.

Ne terminons pas ce que nous avons à dire de ce jeu de 4′ sans faire ressortir que, désormais, l'orgue-harmonium, quoique n'ayant qu'un clavier de 5 octaves, dispose en fait d'une étendue de 7 octaves, le *fifre* ajoutant au clavier régulier et apparent une octave de plus vers l'aigu, le *bourdon*, une octave de plus dans le grave.

Basson-hautbois. — Le jeu de *basson-hautbois* appartient, comme le clairon-fifre aux jeux qui, placés à l'arrière de l'orgue, sont sous la dépendance de la boîte expressive, ouverte ou fermée à volonté par les registres accessoires dits de *forte*. Il est l'un des plus

expressifs de l'instrument, si ce n'est le plus expressif. Particulièrement, le *basson*, dont le timbre chaud et pénétrant en fait un violoncelle des plus sympathiques.

Son caractère est doux. Bien harmonisé, il doit être dépouillé de toute âpreté.

Les registres qui commandent le jeu de *basson-hautbois* portent le n° 4.

Dans le but de ramener l'équilibre en faveur des jeux de 8′ qui, nous l'avons dit, doivent prédominer dans l'ensemble, l'orgue-harmonium se vit adjoindre ce deuxième jeu qui résonne au même diapason que le jeu n° 1 cor anglais-flûte. Désormais, l'instrument ainsi composé, dispose de :

deux jeux de 8′ ;
un jeu de 16′ ;
un jeu de 4′.

Cette disposition est de tradition. Elle s'est imposée dans la facture universelle.

Ici s'arrête, en quelque sorte l'orgue-harmonium classique. La facture moderne, qui a considérablement enrichi cette composition, n'a pas pu s'affranchir de cette base fondamentale. Elle l'a conservée et elle a bien fait. Cela a permis deux types d'instruments : celui-ci, qu'on trouvera partout, et un autre aux ressources infiniment plus étendues qui sera le grand favori des artistes.

Au delà de 4 jeux ou 4 jeux 1/2, chaque facteur a introduit des éléments de composition souvent fort variés, surtout dans les flottements du début. Cependant, depuis l'apparition de l'orgue-harmonium à double expression, tel qu'il fut présenté à l'Exposition universelle de 1855 par V. Mustel, une sorte d'accord s'est faite tacitement entre les artistes et les facteurs qui se sont plu à la reproduire. On a ainsi abouti à un type très complet de 8 jeux que nous n'allons pas tarder à passer en revue.

Toutefois, ne quittons pas encore le type courant de 4 jeux ou 4 jeux 1/2 sans signaler quelques autres registres annexes, sans numéros d'ordre, sans timbre particulier, mais concourant à des effets réclamés.

Le grand-jeu. — Les quatre jeux qui ont été précédemment décrits :

1. Cor Anglais	8′	1. Flûte	8′
2. Bourdon	16′	2. Clarinette	16′
3. Clairon	4′	3. Fifre	4′
4. Basson	8′	4. Hautbois	8′

sont appelés à la fois par un registre unique auquel on a donné le nom de *grand-jeu*. Souvent encore le *grand-jeu* est commandé par une genouillère ou une talonnière[1] qui en facilite l'appel. De cette manière, la main n'est pas obligée de quitter le clavier, même momentanément, pour aller chercher le registre.

Au moment où l'on appelle le *grand-jeu*, il faut porter grande attention à la sonorité qui en résulte. Souvent, il conviendra de porter les deux mains à l'octave au-dessus, en raison de la gravité dominante du jeu de 16′. Ceci ne signifie pas, toutefois, qu'il faille invariablement adopter cette manière de traiter le *grand-jeu*. Il y a des cas nombreux certainement où il est bon de ne pas transposer d'octave. Une heureuse façon de procéder consistera à ne remonter d'une octave que la main droite, soit à laisser en place la main gauche, mais à la condition expresse que la partie de la main gauche ne réalise qu'une unique partie de basse, qui, ainsi isolée, sonnera mieux et en plus grande indépendance.

1. Ce dernier procédé est de beaucoup supérieur au premier.

La sourdine. — Le registre de *sourdine* produit un effet de pianissimo sur le demi-jeu de basse auquel il est affecté, le n° 1 ou le n° 4.

La *sourdine* agit par étranglement du vent. Le demi-jeu sur lequel elle est disposée ne reçoit plus, dès qu'on a appelé le registre, qu'une très réduite quantité d'air, exactement ce qu'il faut pour faire parler deux notes, trois à la rigueur, sous la nuance *pp*, rigoureusement fixée et invariable. Procédé de fortune d'autant plus incomplet que l'intensité des notes employées varie suivant leur nombre. C'est ainsi que deux notes résonnent plus fort que trois, qu'une note seulement est plus intense que deux et que, dès qu'on dépasse l'emploi simultané de trois sons, rien ne parle plus. La *sourdine* n'est utilisable qu'à la condition de ne faire usage dans l'accompagnement que de deux ou trois parties seulement et avec le seul jeu sur lequel elle est en fonction.

Les forte. — Constitués par des jalousies que l'organiste ouvre ou ferme à son gré à l'aide de deux registres, ou le plus souvent de deux genouillères, l'une pour les basses, l'autre pour les dessus, deux jalousies agissent par découvrement sur les jeux placés à l'arrière de l'orgue.

Les jalousies ouvertes, les sons sortent clairs, plus éclatants; fermées, les sons sont étouffés, ne prennent plus de force.

On peut employer les registres de *forte* à droite ou à gauche, séparément ou ensemble, suivant les cas. Quand on les utilise isolément, ils viennent alors concourir à renforcer une moitié du clavier par rapport à l'autre, d'où une possibilité, accrue par la sourdine, d'avoir un chant plus dégagé de son accompagnement.

Le tremolo. — Il existe un registre dénommé *tremolo*. Dès qu'il est appelé, le ou les demi-jeux soumis à son action paraissent animés d'une sorte de tremblement dont le caractère épileptique est du plus horripilant effet. La facture moderne semble avoir renoncé à ce procédé barbare, dont abusaient vraiment certains instrumentistes.

Il ne faut pas confondre le *tremolo*, qui est un mécanisme, avec le *vibrato*, qui s'obtient en agitant d'un mouvement particulier la pédale et qui, déterminé par l'organiste, ainsi que celui-ci entend le faire, peut atteindre un grand effet. Le vibrato communiqué directement aux anches par l'exécutant est une émanation de sa propre volonté et constitue très souvent, de même qu'au violon et au violoncelle, une personnalité. Certains le font sec et saccadé, d'autres savent l'obtenir ondoyant, effacé, essentiellement prenant, captivant pour l'auditeur.

L'expression. — Peut-être finissons-nous par où nous aurions dû commencer. L'enchaînement logique des dispositifs à décrire nous a amené d'abord à parler des jeux et demi-jeux réels et à traiter ensuite les registres gouvernant non plus des sons, mais des mécanismes propres à modifier ces sons. C'est ainsi que le registre *expression*, qui eût peut-être dû passer en premier, tant son importance est souveraine, arrive en dernier dans notre classifica-

tion. Peu importe! On en saisira peut-être mieux la valeur maintenant que nous avons déjà pas mal acquis de connaissance de notre instrument.

Dans tout orgue-harmonium, il y a ce qu'on appelle un réservoir, sorte de magasin d'air qui tient en réserve un certain volume d'air sous pression. C'est d'abord dans ce récipient que vient s'emmagasiner le vent provenant des pompes. Là, il se régularise, car sur ce réservoir est placé un poids qui, *théoriquement,* doit absorber nombre des secousses produites par les pédales maniées par l'instrumentiste non expérimenté. En même temps, ce poids détermine la pression d'air maximum à laquelle l'orgue-harmonium doit donner son plein effet.

Quand le réservoir est plein ou même simplement quand il fonctionne, on conçoit que le vent qui passe dans l'instrument et qui vient de ce magasin d'air est un vent constamment fort qui ne permet plus aucune différence d'intensité. Dans ce cas, on n'a plus une seule nuance à sa disposition.

Evidemment, cette disposition offre un caractère pratique qu'il faut bien donner à un instrument qui peut être, à tout moment, confié à quiconque. Avec le réservoir, il n'est besoin que d'actionner les pédales sans se préoccuper aucunement de l'effet qui en résultera. Mais, pour le musicien soucieux d'obtenir les effets qu'il imagine, la présence de ce procédé est un barbarisme.

On a imaginé un correctif en faisant intervenir un mécanisme des plus simples qui consiste, tout bonnement, à disposer à l'entrée du réservoir une soupape par laquelle on en ferme l'accès au vent à la volonté de l'organiste. Qu'on suppose maintenant cette soupape dirigée par un mouvement résultant du mouvement d'un registre, et l'on aura, à la main, le moyen bien facile de rejeter quand on le veut l'emploi du réservoir.

Tel est le rôle du registre *expression.* Amené à soi, il isole le réservoir; repoussé, il ouvre à nouveau la soupape de ce magasin d'air.

Or, puisque l'on obtient les effets expressifs à la condition de ne pas faire intervenir le réservoir, on a donné au registre qui en condamne l'usage le nom d'*expression.*

En réalité, on eût dû dire *expression-pédale,* car, dès le registre ouvert, c'est le vent des pédales qui gouverne seul l'instrument. Se rendant directement aux jeux, il les anime de sa propre force. Rien ne s'emmaganisant en route, tout s'en va sur les anches qui fournissent des sons *pp* si l'action sur les pédales est légère; des sons plus intenses, ou *mf*, si l'action se fait plus vigoureusement; enfin, des sons *ff,* si les pédales sont foulées énergiquement.

L'orgue-harmonium qu'on emploie sans le registre *expression* en est réduit à une monotonie déconcertante et si, parfois, dans ce cas, on critique l'instrument qui semble manquer d'âme, on oublie qu'on devrait surtout s'en prendre à l'organiste qui, négligemment, nous voulons bien le croire, fait ainsi tout ce qu'il faut pour enlever à cet instrument peut-être sa plus charmante qualité, celle qu'il a de pouvoir nuancer et chanter.

Nous en avons terminé avec le type courant de l'instrument de 4 jeux répandu en nombre et constituant, en quelque sorte, l'instrument fondamental, classique. Les jeux, registres, dispositifs et accessoires que nous allons dès maintenant passer en revue appartiennent aux instruments de facture supérieure, correspondant à des aspirations infiniment plus élevées, concourant tous à faire enfin ce parfait instrument d'artiste qui a conquis les musiciens du monde entier.

Cet instrument-là sera surtout caractérisé par la présence de la *double expression* qui lui a permis une telle extension de ses moyens. Ainsi qu'on a coutume de le désigner universellement, nous n'en parlerons, à partir de maintenant, que sous ce vocable qui le distingue de tous les autres objets produits dans cette famille d'instruments.

III. — L'orgue à double expression.

Bien que caractérisant essentiellement l'orgue qui la contient, et précisément en raison de cela, nous ne nous occuperons de la *double expression* qu'après avoir examiné toutes les autres parties constitutives de l'instrument. La description de la *double expresion* au point de vue musical viendra ainsi à son heure, terminant l'étude générale de l'orgue-harmonium.

Les registres et mécanismes ci-après appartiennent tous à cet instrument définitivement complet et d'ordre artistique supérieur.

La percussion. — Avec la *percussion,* nous pénétrons plus avant dans l'instrument de salon et de concert.

La *percussion* a contribué, pour une large part, à diriger l'orgue-harmonium vers d'autres destinées. Grâce à elle, on a vu cet instrument faire sienne une musique plus dégagée, plus subtile, plus fine.

D'autre part, son étendue expressive s'en est trouvée accrue, agrandie. On allait enfin avoir des sons réellement pianissimo avec une émission nette, précise, très exacte, comme au piano, et l'on conçoit combien cette petite mécanique si précieuse allait être goûtée de tous ceux qui aiment la clarté, la correction dans l'exécution. Le mécanisme de la *percussion* est appliqué à un seul jeu, le principal, celui qui détermine le diapason même de l'instrument : le *cor anglais-flûte,* mais son effet dans les ensembles paraît s'étendre à tous les jeux employés avec lui. Il faut voir en lui autre chose qu'un moyen de virtuosité. Ne perdons pas de vue que sa raison d'être est d'amener une émission très sensible et d'augmenter de ce fait les limites de nuances de l'orgue-harmonium. C'est en vue de cela que la *percussion* a été imaginée.

A ceux qui en feront un objet de virtuosité nous recommandons deux choses essentielles : 1° ne pas faire dévier le style de l'instrument en lui appliquant une sorte de musique pianistique pour laquelle il n'est pas désigné ; 2° ne pas marteler, mais dissimuler au contraire l'attaque de la touche, pour atténuer dans toute la mesure possible l'attaque du marteau sur l'anche souvent désagréable à l'oreille dans des instruments insuffisamment bien préparés.

La harpe éolienne. — D'abord, la harpe éolienne de 2′, celle que Victor Mustel eut l'heureuse idée de disposer sous la main gauche parmi les basses de l'instrument. Timbre mystérieux, composé de sons ondulants à battements, la *harpe éolienne* est le registre le plus subtil et le plus délicat qui soit. Elle constitue un jeu chantant excellent et, en accords, elle prend un caractère mystique, effacé, semblant venir de très loin et qui exerce la plus étrange séduction. Quand ce demi-jeu est bien traité, il est

d'une sensibilité extrême. Avec lui, il n'y a pas de pianissimo qu'on ne puisse atteindre. Employé avec le clairon, ou bien encore avec le clairon et basson, on trouve là un groupement harmonique du plus heureux effet, sur lequel on pourra faire chanter à son aise (grâce à la double expression) une belle phrase de clarinette ou de tout autre demi-jeu du clavier droit. La *harpe éolienne* de 2′ est située à gauche. Elle porte le n° 5 dans l'ordre des registres du clavier gauche.

Sa présence, sous la main gauche, assure bien d'autres avantages. C'est ainsi que cette seule fraction du clavier qui la contient, et qui ne comporte que 2 octaves et demie, arrive à posséder une longue gamme de 5 octaves et demie d'étendue du fait de la transposition par les registres. D'autre part, si nous appelons, tour à tour et ensemble, tous les registres du clavier, nous réalisons la superposition, toujours à gauche, de quatre sons à distance d'octave sur la même touche du clavier, d'où une bien grande richesse de combinaisons.

La présence du *baryton* dans les dessus apporte l'équivalent pour le clavier droit. Nous aboutissons ainsi à une conception plus étendue et plus exacte avec la *double expression*, qui va nous constituer un *orgue à deux claviers* dans un seul, chacun d'eux ayant une étendue totale aussi grande que le clavier apparent.

La musette. — Demi-jeu des dessus, rappelant la cornemuse, mais en plus tendre, en moins âpre. La *musette* est l'un des jeux les plus expressifs de l'instrument. On s'en sert peu en accords, mais, comme jeu chantant, on a coutume de lui confier l'interprétation de toute phrase ayant un caractère pastoral. Plus que le registre qui en porte le nom, il est réellement le registre hautbois de l'orgue-harmonium. Diapasonné en 16′, la *musette* résonne à l'unisson de la clarinette. On en fait un grand usage dans toutes les combinaisons. Elle porte le n° 5 dans l'ordre des registres.

La voix céleste. — Autre jeu, au timbre ondulant, du plus ravissant effet.

Constituée de deux anches, vibrant ensemble avec une légère différence dans leur accord, l'une d'elles accordée au-dessus du diapason de l'orgue dans l'exacte proportion de la moitié de la distance d'accord nécessaire, l'autre, réciproquement et pour rétablir l'équilibre, accordée au-dessous de ce même diapason dans l'exacte proportion de l'autre moitié, la *voix céleste*, ainsi combinée, se fond admirablement juste avec les autres jeux de l'orgue sans aucun préjudice pour l'accord général[1].

Jeu solo. Souvent employé sous cette forme. Mais aussi jeu parfait dans les combinaisons.

La *voix céleste* est diapasonnée en 16′ et porte dans l'ordre des registres le n° 6[2]. Elle résonne, par conséquent, à l'unisson avec la clarinette et la musette. Elle doit être de caractère léger, n'affecter aucune lourdeur. Ce n'est pas dans la puissance qu'il convient d'en rechercher l'effet, mais bien dans le caractère mystérieux si spécial aux jeux à battements, au timbre imprécis, qui, par le flou, le vague de leur effet, exercent un aussi curieux pouvoir de séduction sur l'auditeur.

Le baryton. — La manière dont est diapasonné le *baryton* constitue une des trouvailles les plus ingénieuses de son créateur[3]. Cette idée d'avoir placé un demi-jeu aussi grave dans les dessus, pendant qu'il disposait pour la même raison un demi-jeu aigu dans les basses (H. E. de 2′), causa, dès le début, une véritable stupeur. Il n'empêche que l'idée a fait son chemin et de si victorieuse manière que tous les facteurs du monde l'ont adoptée.

Le *baryton* sonne à l'unisson d'un jeu de 32′. Il porte le n° 7 dans l'ordre des registres. Il résonne, par conséquent, une octave en dessous de la clarinette et deux octaves au-dessous de la flûte.

Comme la musette, et peut-être plus encore qu'elle, le *baryton* est un demi-jeu d'une intensité expressive considérable. Si l'organiste sait y ajouter le vibrato par la pédale, il en fait un autre violoncelle très facile à la nuance, très communicatif. On l'emploiera souvent de cette manière. En combinaison, il prête à tous les effets. On peut le mélanger à tous les autres demi-jeux situés de son côté clavier droit, à la condition de transposer à l'octave, et même, sans cette précaution, on obtiendra le plus souvent des effets symphoniques les plus inattendus et les plus surprenants.

La harpe du clavier droit. — Devenue presque indispensable à la suite des nombreux effets qu'on a obtenus grâce à sa présence dans les dessus, la *harpe éolienne* des dessus joue, en outre, un autre rôle important qui est celui de renforcer les jeux de 8′.

Elle a le même timbre que la H. E. des basses tout à l'heure décrite.

Par elle le clavier droit se trouve égayé, éclairé d'effets de lumière, de sonorités limpides, brillantes, si on le veut, ou bien très mystérieuses, si on le désire.

A la fois chantant et de combinaison, ce demi-jeu des dessus joue un très grand rôle dans les effets d'orchestration.

La *harpe éolienne* du clavier droit porte le n° 8.

Les forte expressifs. — Les *forte expressifs* se distinguent des registres de *forte* qui ont été précédemment décrits. Automatiquement, ils agissent par eux-mêmes, sans nécessiter aucune intervention de l'organiste. Le fait même de tirer les registres *forte expressifs* met en relation directe avec la soufflerie, et cela au moyen de leviers pneumatiques particuliers, les jalousies mécaniquement ouvertes ou fermées par les *forte* ordinaires.

Ainsi qu'on le sait[4], ces jalousies prennent exactement toutes les impulsions de l'organiste. Elles sont vraiment des jalousies expressives, d'où le nom *forte expressifs*.

On ne devrait jamais s'asseoir devant un instrument de ce genre sans avoir tiré les registres qui les font agir.

Les forte fixes. — Les *forte fixes*, ainsi que leur nom l'indique, sont des registres ouvrant mécaniquement les jalousies des *forte expressifs*. Ils ne sont rien de plus que les registres de *forte* qui ont été décrits ci-avant.

1. Nous parlons toujours des instruments de facture supérieure. La voix céleste des instruments de type bon marché est faite différemment, par association, ce qui, en outre d'autres inconvénients, ne permet pas de la mélanger à d'autres jeux.

2. On la désigne encore, en registration, par les lettres initiales V. C.

3. Victor Mustel, en 1853.

4. Voir au chapitre précédent *Structure de l'orgue-harmonium*.

Les métaphones. — Le *métaphone* est de l'emploi le plus fréquent. Son but est d'envelopper étroitement les sons, au moyen de petits volets qui viennent les recouvrir, presque sur les anches mêmes. Le *métaphone* étouffe les sons, leur enlève leur éclat, et leur apporte une rondeur réelle. Certains jeux même sont méconnaissables, le basson, notamment, qui prend un aspect d'instrument de cuivre rappelant le cor d'harmonie.

A la condition de faire jouer utilement le *métaphone* et les *forte*, on obtient trois natures de sons sur les mêmes registres.

1° On a d'abord le son tout à fait fermé en tirant le *métaphone* et en ne faisant pas appel au *forte*.

2° On a ensuite le son à mi-découvert quand on laisse le *métaphone* repoussé et toujours sans faire appel au *forte*.

3° On a enfin le son tout à fait découvert en n'utilisant pas le *métaphone* et en ouvrant les *forte*.

Le *métaphone* constitue l'un des facteurs de variété de timbre les plus importants.

Le prolongement. — Le *prolongement* est un dispositif à l'aide duquel on peut indéfiniment retenir abaissées une ou plusieurs notes données, sans être pour cela contraint de les maintenir avec les doigts. Une fois le registre appelé, toute note touchée dans la région de son action prolonge le son jusqu'à nouvelle intervention. Quant au mécanisme, il est si habilement conçu qu'il suffit de toucher une note nouvelle (ou un nouveau groupe de notes peu importe) pour que celle-ci se fixe à son tour, dégageant les notes primitivement accrochées qui, aussitôt, retournent à leur position de repos.

Le *prolongement* comporte un complément indispensable, une talonnière de secours ayant pour effet de dégager instantanément les notes retenues quand les mains sont éloignées de la région d'action du registre. Le *prolongement* est surtout disposé dans les basses, sur toute la première octave. Il autorise jusqu'à un certain point l'exécution de parties non compliquées pour la pédale. Il est d'un auxiliaire infiniment précieux.

Des combinaisons. — Par un calcul simple, grâce à la *coupure*, aux sauts d'octaves, etc., le mélange des registres entre eux assure la présence d'un peu plus de dix mille combinaisons différentes !

A l'aide du tableau suivant, on envisagera mieux l'ensemble des registres, leur position par rapport au clavier, etc.

La coupure. — On doit concevoir l'orgue-harmonium à double expression tout à fait comme un instrument à *deux claviers*, en conséquence de quoi la véritable manière de s'en servir sera d'éloigner pour ainsi dire toujours les deux mains de la *coupure*. Chaque fois qu'il sera possible de le faire, il sera préférable d'utiliser les demi-jeux de 16′ du côté droit (clarinette, musette ou voix céleste) qui deviennent, dès lors, le *diapason* du clavier droit. Par ce moyen, on place la main droite dans le médium du clavier droit, et comme il n'est pas de phrase mélodique qui couvre plus de 2 octaves et demie à la fois, on est assuré que toute partie chantée, si étendue soit-elle, est certaine de trouver sa place dans cette section du clavier.

Au surplus, s'il n'y avait pas assez de notes dans la partie grave, on interpréterait cette partie chantée avec un jeu de 32′ au lieu de 16′. Réciproquement s'il venait à manquer de degrés dans les dessus, on aurait recours alors au jeu de 8′ en remplacement de celui de 16′ que nous avons conseillé.

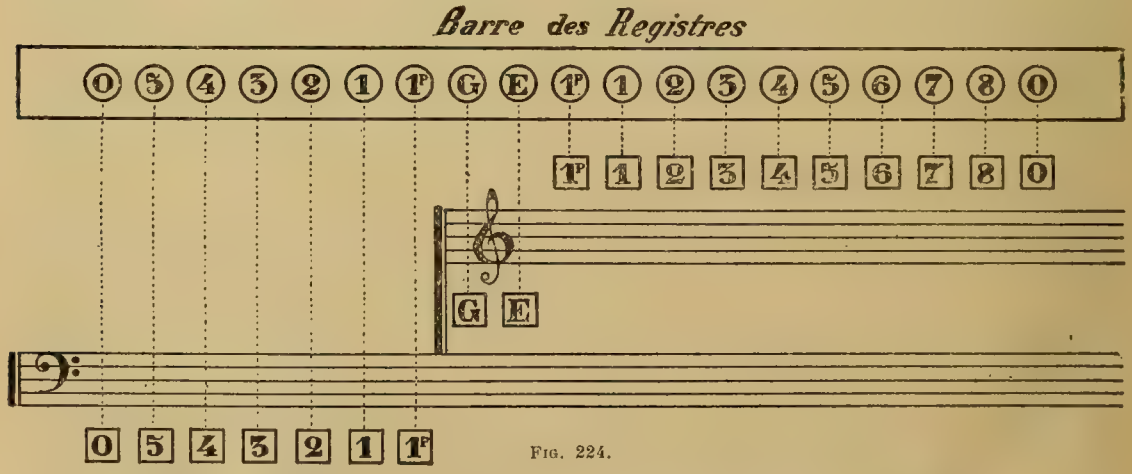


Fig. 224.

De la notation des registres. — Les numéros inscrits sur chaque bouton des registres servent à les désigner commodément sur la musique écrite à l'usage de l'orgue-harmonium. C'est ainsi que le n° 2 à gauche désigne le bourdon de 16′, le n° 3, à droite, le fifre, etc.

Les numéros partent du centre de l'instrument pour gagner les extrêmes. La figure 224 reproduit leur disposition dans l'orgue le plus complet qui soit.

Or, sur la partition, on a adopté le même ordre. En observant simplement la même disposition, et en groupant le tout, on est arrivé à inscrire comme suit tous les registres employés à la fois :

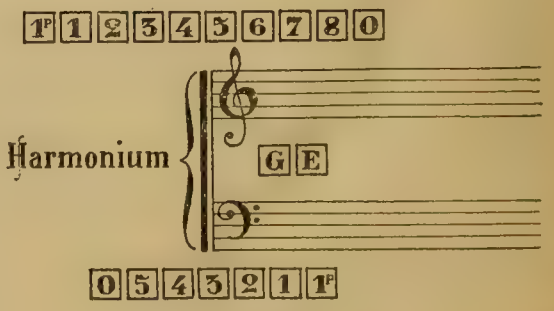


Fig. 225.

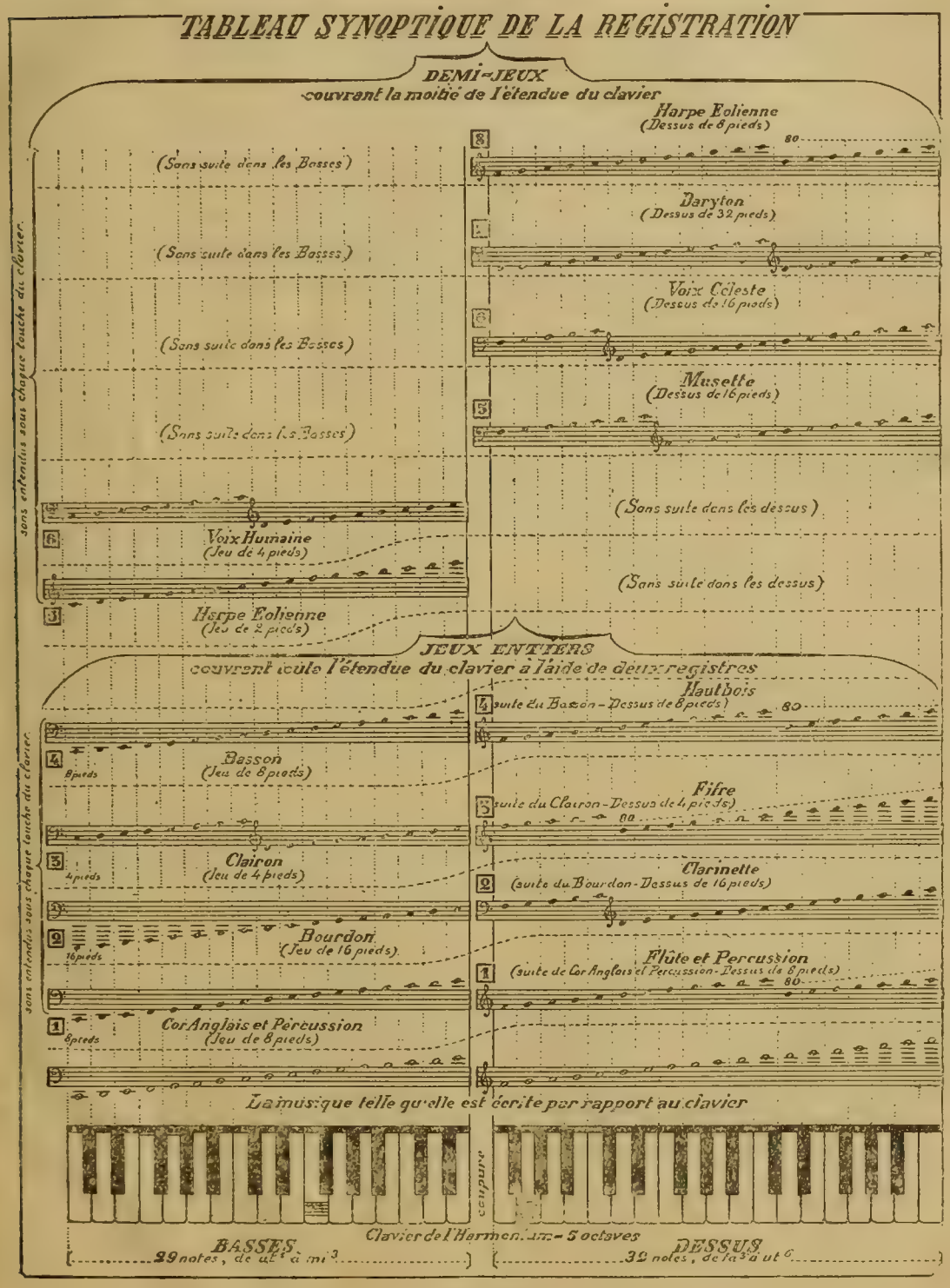


TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA REGISTRATION
DEMI-JEUX
couvrant la moitié de l'étendue du clavier
Harpe Eolienne
(Dessus de 8 pieds)
(Sans suite dans les Basses)
Daryton
(Dessus de 32 pieds)
(Sans suite dans les Basses)
Voix Céleste
(Dessus de 16 pieds)
(Sans suite dans les Basses)
Musette
(Dessus de 16 pieds)
(Sans suite dans les Basses)
(Sans suite dans les dessus)
Voix Humaine
(Jeu de 4 pieds)
(Sans suite dans les dessus)
Harpe Eolienne
(Jeu de 2 pieds)
JEUX ENTIERS
couvrant toute l'étendue du clavier à l'aide de deux registres
Hautbois
(suite du Basson - Dessus de 8 pieds)
Basson
(Jeu de 8 pieds)
Fifre
(suite du Clairon - Dessus de 4 pieds)
Clairon
(Jeu de 4 pieds)
Clarinette
(suite du Bourdon - Dessus de 16 pieds)
Bourdon
(Jeu de 16 pieds)
Flûte et Percussion
(suite de Cor Anglais et Percussion - Dessus de 8 pieds)
Cor Anglais et Percussion
(Jeu de 8 pieds)
La musique telle qu'elle est écrite par rapport au clavier
coupure
Clavier de l'Harmon. um - 5 octaves
BASSES
29 notes, de ut¹ à mi³
DESSUS
32 notes, de la³ à ut⁶
sons entendus sous chaque touche du clavier.

Fig. 226.

Ainsi on lit de gauche à droite, comme en un livre, commençant par la basse.

Bien entendu, les registres indiqués sous la portée réservée à la main gauche sont pour le demi-clavier gauche; ceux placés au-dessus de la portée droite sont pour le clavier droit.

Pour indiquer qu'il faut repousser un registre, il suffit de rappeler le numéro du registre, mais en le coupant d'une barre transversale.

La différence de registration étant assez importante entre le type d'harmonium de 4 jeux et demi et l'orgue à double expression de 8 jeux, on a convenu d'employer deux procédés d'indication d'ailleurs fort simples.

Le premier consiste à inscrire les numéros des registres de l'harmonium ordinaire dans de petits cercles; le second, à les marquer dans des carrés. Les registres indiqués dans des carrés ne concernent donc que les instruments d'ordre supérieur comportant la double expression.

La double expression. — La *double expression*, nous l'avons dit, a réalisé l'indépendance absolue des deux parties ou subdivisions du clavier en fait de nuances.

Nous voyons bien, sous le clavier gauche, 5 demi-jeux, puis, réservés au clavier droit, 8 demi-jeux, et nous voici tentés de les employer tous à la fois d'un même côté pour former un fond d'harmonie que nous opposerons à un fragment mélodique quelconque. Ecoutez, par exemple, le bel ensemble de sonorité que procurent, tous ensemble, les demi-jeux des dessus (1.2.3.4.5.6.7.8.).

Mais si tous ces registres viennent à être employés à la fois, comment pouvons-nous espérer exprimer une mélodie, une phrase chantée, un simple motif, qui devrait dépasser en intensité, s'entendre au-dessus de cette masse sonore? Cela est pourtant possible, grâce à ce mécanisme si délicat, si souple et si subtil auquel son inventeur Victor Mustel a donné le nom de *double expression*.

On sait que, dans un harmonium ou orgue-expressif ordinaire, si l'on essaye de chanter d'un côté ou de l'autre, l'accompagnement dépasse le chant en intensité. Tout l'instrument étant à la fois soumis aux intentions des pédales, il est inévitable que toutes les différences de force s'étendent du même coup parallèlement à tout le clavier.

Il en résulte bien que, si la pédale fait une nuance, cette même nuance s'étend aussi bien au chant qu'à ce qui le supporte. Si encore on ne faisait que jouer à deux parties! On serait au moins à égalité. Mais l'accompagnement comporte généralement trois parties, et alors c'est, irrémédiablement, le chant noyé. On comprend qu'il soit encore moins possible d'utiliser plusieurs registres à la fois du côté accompagnement.

Mais voici qu'intervient la *double expression*, dont le contrôle souverain sauve tout, assure la liberté de tous les effets, garantit toutes les indépendances entre les deux demi-claviers, sans aucune réserve. Tous les registres peuvent être réunis d'un seul côté, employés en accords, doublés, triplés, quadruplés si l'on veut; un seul, le plus nuancé d'entre tous, chantera de l'autre côté tel que le voudra l'instrumentiste et, jusqu'à la nuance *pp* extrême, se dégagera de l'ensemble. Peu importe le côté choisi. L'accompagnement pourra être à gauche et le chant à droite, ce qui est le cas le plus fréquent, mais il pourra être transporté au clavier droit, avec tous les registres de ce côté tirés à la fois (il y en a huit!) et le chant, à gauche, avec un seul registre même s'élèvera en toute indépendance.

Il y a mieux. La genouillère de *double expression* est mobile. Elle peut parcourir une course que lui imprime le genou, et, dans cette course, elle apporte une grande mobilité de nuances à la partie de clavier qu'elle gouverne. A l'instar d'un robinet d'air qu'on aurait le moyen d'ouvrir plus ou moins ou de refermer, la genouillère, de même, en s'écartant, laisse passer plus de vent; en revenant sur elle-même, elle ferme le passage. Le demi-clavier soumis à son action profite de cette mobilité. Alors, ce n'est plus une moitié de l'instrument rigoureusement réduite à une nuance *pp* fixée par la plus petite ouverture de la genouillère, c'est, on le pressent, la nuance même introduite par la genouillère dans cet accompagnement qui devient *expressif*.

On voit ainsi la *double expression* agir, tel un modérateur progressif, dont l'organiste fait exactement tout ce qu'il faut et tout ce qu'il veut.

La *double expression*, réglant l'admission du vent, agit directement sur les anches elles-mêmes, dont elle diminue ou augmente l'amplitude vibratoire au fur et à mesure du déplacement des genouillères. C'est, on s'en rend bien compte, l'organe sonore, l'anche, qui fournit lui-même son propre effet.

Par la *double expression*, on a le moyen de renverver instantanément les deux demi-claviers. Nous voulons dire qu'il suffit de déplacer, d'un seul mouvement, les deux genouillères pour faire du clavier prédominant le clavier de second plan et *vice versa*.

On conçoit que ce mécanisme ait apporté à l'instrument que nous nous sommes efforcés de décrire la chose qui lui manquait le plus, l'indépendance absolue des deux demi-claviers ou des deux mains au point de vue des nuances. Comme, d'autre part, il a été établi que, de chaque côté du clavier, l'organiste avait le moyen de réaliser tous les effets de registres qui peuvent lui sembler bons, que ces effets sont à peu près aussi variés, aussi riches et aussi complets d'un côté que de l'autre, on a maintenant bien la conviction qu'on se trouve devant un tout parachevé, définitivement complet, qui assure à chaque main toutes les libertés, autant celles qui peuvent résulter des couleurs instrumentales, effets symphoniques et autres, que celles qui sont du domaine des nuances, autrement dit : de l'*expression musicale*.

Alphonse MUSTEL.